



مركز التراث الثقافي

# أكل الطريق

قنود السعير



مكتبة  
الذنب  
المغربي

تأليف  
أ. د. محمد بن عبد الله بن عبد الله

طبعة أولى  
١٤٢٧ هـ / ٢٠٠٦ م



# كلَّ الطرق تؤدي السَّعَر

تأليف

أ.د. محمد بن إسماعيل

دار الفیصل الثقافية

ص. ب. ٢ الرياض ١١٢١١

المملكة العربية السعودية

دار الفیصل الثقافية ، ١٤٢٦هـ (ح)

لهرة مكتبة للثقافة نهد الوطنية أثناء النشر

إسماعیل، عز الدين

كل الطرق تؤدي للشر / عز الدين إسماعیل - الرياض، ١٤٢٦هـ.

٣١٤ ص ١٧×٢٤ سم

ردمك: ٢-٣٦-٦٧٧-٩٩٦٠

١ - الشعر العربي

٢ - العنوان

١٤٢٦/١٣٨٦

ديوي ١٠٨٠

رقم الإيصال: ١٤٢٦/١٣٨٦

ردمك: ٢-٣٦-٦٧٧-٩٩٦٠

دار الفیصل الثقافية

ص. ب. ٣ الرياض ١١٤١١

للمملكة العربية السعودية

إدارة التسويق

ص.ب ٤٩-٥١ الرياض ١١٤١١ - للمملكة العربية السعودية

هاتف ٤٦٥٣٢٥٥ / ٦٦١٣ - مباشر ٤٦١١٣٠٨ - فاكس ٤٦٥٠٨٥٧

بريد إلكتروني kff.com @ sgameel





## المحتويات

٧	افتتاح
	١- أصول اللعبة
١١	حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب: قراءة رياضية
	٢- الخيال للمقلن وجماليات التجاور
٣١	ظاهرتان أساسيتان في شعر عبد الرحمن شكري
	٣- إرادة الحياة وفصول التحول
٥٣	في شعر أبي القاسم الشابي
	٤- غنائية الذات
٦٧	عبد الرحمن الخميسي "سيرة شعرية"
	٥- النرجسية المزاحة
٧٧	تأملات في شعر إدريس محمد جماع
	٦- بين رؤية العالم ووعي الذات
٩٩	قراءة في شعر عيد الله الفيصلي
	٧- العلامات تتكلم
١١٨	قراءة لأزمة الحب عند المشماوي
	٨- عاشق الحكمة: حكيم العشق
١٢٩	سيرة شعرية لمصباح عبد الصبور
	٩- المأساوية المبتهة
١٦٠	الحردلو يعلن تمرد
	١٠- إحياء التمييزية
١٧٨	في "رثاء الخيول" و"النار والأقدام" عند ميشال سليمان

# ١١- الأسئلة المعلقة

- ١٩٤ ..... اتفاق الرؤية عند البردوني
- ١٢- جماليات التكوين
- ٢٠٦ ..... عبد الوهاب البياتي فتناً تشكيباً
- ١٢- جدل الذات والآخر
- ٢٢٠ ..... في "أبعدي الروح" عند عبد العزيز المقالح
- ١٤- جماليات السلب
- ٢٢٦ ..... قراءة في ديوان "بالأصابع التي كالشعر" لمحمد سليمان
- ١٥- آكاييل الحزن والكبرياء
- ٢٥٤ ..... في أشعار ليلى الشايب
- ٢٨٥ ..... الكشافات العامة



## افتتاح

كانت حصة الناس - وما زالت - تفوقهم هي بعض الأحيان فتصور لهم بعض الأشياء على أنها حقائق، في حين أنها لا تبدو أن تكون أوهاماً. ومن هذه الأوهام ما يتعلق بالشعر، فهم يتصورون أنهم خبروا الشعر ووقفوا على أسرارهِ، وأنهم صاروا - من ثم - على معرفة يقينية بكنهه وجوهره. والذي لا شك فيه أن معرفة الناس بالشعر - مهما ادعوا - تظل ناقصة؛ فهي لم تبلغ في يوم ما كمالها، ولعلنا لن تبلغ هذا الكمال في يوم من الأيام. ولعل هذا هو السبب في أن الناس لم يكفوا طوال الزمن عن محاولة كسب مزيد من المعرفة بالشعر، يتجاوز كل الجهود التي بذلت في الماضي، لا شيء إلا لأن المعرفة المتاحة، على الرغم من تراكمها خلال الزمن، لا تبدو جامعة مائنة ونهائية. أجل ليس هناك، ولم يكن، ولن يكون، قول جامع مانع ونهائي عن الشعر، وكل ما قيل وسوف يقال ليس سوى محاولات اقتراب من الشعر، قد تتجح أحياناً في إدراك طرف من حقيقته، أو تجلو وجهاً من وجوهه، ولكنها لن تقول قط الكلمة الأخيرة.

من تحصيل الحاصل أن نقول: إن عالم الشعر عالم معقد بالغ التعقيد، وليس في وسع أحد مهما أوتي من القدرة على التحليل أن يبصر به دفعة واحدة. وغاية ما يطيقه المرء هو أن يدلف إليه من خلال طريق من آلاف الطرق التي تشكل خريطة، والتي تتوازي أحياناً وتتقاطع أحياناً، وتتجمع وتتفرق، وتتلاقى وتتباعد، وأقصده بالآلاف الطرق هنا آلاف الشعراء، أو آلاف منجزاتهم الشعرية، التي لا يتطابق منها في هذا العالم شاعر مع شاعر آخر، أو يقني فيها منجز شعري عن منجز آخر. وفي كل مرة يحاول المرء فيها الدخول إلى عالم الشعر لا مبيل له إلا أن يسلم نفسه لأحد الشعراء، أو لمنجز شعري لواحد منهم، حيث يسمح له هذا الشاعر أو ذاك بأن يتجول في بساتينه، أو يتبحر له هذا المنجز أن يتعرف ردهة من ردهاته، فيعود بعد كل مرة بمعرفة جديدة، أو خبرة جديدة، أو رؤية مفارقة لما كان يظن على ظنه.

وفي هذا الإطار يمكننا أن نتصور ضخامة عدد الدخائل المتاحة إلى الشعر، متمثلة فيما هو قائم، وفيما كان في الماضي القريب والبعيد على السواء. وفيما هو رهن الغيب في المستقبل، لا شك في أن كل شاعر جاهلي قادر على أن يأخذ بأيدينا لكي نتجول معه في

المنطقة التي تخصه من مدينة الشعر. ويدهي أن هذه المنطقة تكون أحياناً محدودة للغاية أو ضئيلة نسبياً، ولكنها لا بد على كل حال أن تكون متاخمة لمناطق أخرى في هذه المدينة تخص شعراء آخرين.

والشيء نفسه يقال عن كل الشعراء في الأزمنة التي أعقبت ذلك، لا هي شبه الجزيرة العربية فحسب، بل في كل مكان من العالم صارت فيه اللغة العربية لغة الناس ولغة العلم ولغة الثقافة ولغة الإبداع.

كل شاعر على هذه الساحة المترامية الأطراف، وطوال الزمن، كان يظن - مثل أبي الملاء المري - أنه، وإن كان الأخير زمانه، سيأتي بما لم تستطعه الأوائل. وسيظل كل شاعر على ساحة العالم، وإلى ما شاء الله، يمتد في نفسه هذا الاعتقاد. وهذا الاعتقاد نفسه هو ما جعل الشعر ظاهرة إنسانية أبدية. وهي أبدية لأنها مرتبطة بالإنسان، فحيثما يكون الإنسان يكون الشعر، ولن يكف الإنسان عن إبداع الشعر إلا إذا استيقن من أن كل الشعر الممكن قد قيل. ولست أظن أن في العالم كله شاعراً مفرداً يملك هذا اليقين أو يرغب فيه.

وقد يتساءل - حقاً - اهتمام المجتمع بالشعر في حقبة ما من الزمن، نتيجة لما يطرأ على حياة الناس من تطور، أو لما يصيب قطاعات منها من تغيير. ولكن هذا لا يشير قط إلى انقراض الشعر، أو إلى أنه في طريقه إلى الانقراض. ذلك بأن الشعر يعرف كيف يستجيب للتطورات والتغيرات، وكيف يعيد تشكيل نفسه بما يلائم الأوضاع، مبقهاً - مع ذلك، ومهما تعددت هذه الأشكال - على جوهره الأصيل الثابت والدائم.

أجل، سيبقى هناك جوهر ثابت ودائم للشعر، هو ما أسميه كما يسميه كثيرون آخرون بالشعرية. والشعرية تتنظم مجموع ما كان وما سيكون من أشعار، ولكنها تظل أكبر من كل مجموع؛ فالجوهر يكون دائماً أكبر من مجموع مفرداته وتعيناته، وسواء زادت هذه المفردات والتعينات في زمن ما أو تضاعفت يظل الجوهر ثابتاً وراسخاً.

وقد أثبتت التجربة أن الشعر بقدر ما يفرضه من التزامات تخصه يظل قابلاً لأن يعدل في شكله، أو يخرج من شكل إلى شكل آخر مغاير، وأنه اصطنع لذلك على مر الزمن أشكالاً لا حصر لها، ربما استكراها الناس أو استكروا بعضها في أول الأمر ثم عادوا بعد ذلك فتقبلوها. وهكذا صار الشعر يتجلى في كل حقبة من الزمن، وفي كل بيئة اجتماعية، في الشكل الذي تتقبله والذي تمتد أنه محقق لشعرية الشعر، دون أن تنفي أو تؤكد قابلية الأشكال الأخرى لتحقيق هذه الشعرية. ولأن الشعر - أو لنقل على وجه الدقة المنجز

الشعري - نتاج فردى وإن كان موجهاً - ككل الفن - إلى جماعة، كان من الطبيعي أن يتشكل الشعر على يد كل شاعر على نحو يختلف فيه قليلاً أو كثيراً عن إنجاز غيره من الشعراء.. هكذا يجمع الشعر بين الواحدة والتمدية وأحدية الجوهر وتمدية الأشكال. وأحدية الشعر وتمدية لشعراء.

وهذا الكتاب الذي أقدمه اليوم إلى القراء ينطلق من هذه الحقيقة ويؤكد لها في الوقت نفسه، فالفصول التي تلتزم فيه يتعلق كل منها بالمجر الشعري لأحد الشعراء أو لبعض هذا المنجز. وهي فصول سبق نشر بعضها مفرداً في مجلات أدبية أو كتب وبعضها لم يسبق نشره، والمؤكد أن المدخل إلى كل شاعر أو إلى شعره قد احتلف من فصل إلى آخر؛ لاختلاف الشكل الذي اختارت الشعرية أن تعن عن نفسها من خلاله. ومن ثم كانت معالجة كل حالة وفقاً لما يتجلى لي من خصوصية كل شكل على حدة، دون أن تكرر المعالجة نفسها مجرد معالجة شكلية؛ فالهدف أولاً وأخيراً من هذا كله هو اقتناص الحسرة ببعض تجليات الشعرية بمفهومها الذي يجمع بين الشكل والجوهر، بين المنعرج والسير. وإذا استطاعت هذه المصوّل أن تحقق شيئاً من هذه الخيرة للقارئ فإنها تكون قد نجحت في تحقيق غايتها، وهذا هو ما أرجو.

وبالله التوفيق.



## اصول اللعبة

### حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب قراءة رياضية

ما كلُّ قولٍ مشروحاً لكم ففخذوا  
ما تعرفون، وما لم تعرفوا فُدَعُوا  
حتى يصيِّرَ إلى القوم الذين عُذُّوا  
بما غُذيت به، والقولُ يجتمعُ  
عمار الكلابي

(١)

فكرت هي أن أبداً حديثي هذا بتقرير أن المتنبي من أسعد شعراء العربية خطأ - إن لم يكن أسعدهم - من حيث سبورة شعره بين الناس على مدى يقرب من عشرة قرون ونصف قرن، ولكنني ما لبثت أن أحججت عن هذا التقرير حين أبقيت أن سعادته لم تتحقق في يوم من الأيام، وأن مأساته، أو بالأحرى شعره، هو الذي أسعد قرائه طوال هذه الحقبة جيلاً بعد جيل حتى يومنا هذا.

الحقيقة أن الشعر العربي لم يظفر بشاعر يملأ الدنيا ويشعل الناس على مدى هذا الزمن الطويل مثل أبي الطيب، والمريب هي أمره أن الناس لا يشرؤوبه مرة ويفرعون بذلك منه، فما أكثر ما يعاودون قراءته المرة بعد المرة، وإذا هم ابتعدوا عنه بعض الوقت عادوا - بعين عريب وجاذبية القاهرة - إلى قراءته مرة أخرى.

هل مرجع هذا إلى شخصه، أم إلى مأساة حياته، أم إلى شيء غريب ومتفرد في شعره؟

ومع أن هذه العناصر الثلاثة لا يقوم كل منها بمعصلاً عن غيره، بل تتداخل جميعاً في نظام موحد، فإن شطط المتنبّي في ذاته، أو مأساة حياته في ذاتها، أو هما معاً لا يكفيان لتسحق تلك الجاذبية، أو إثارة ذلك الحنين. فليس شحوصه نمطاً لا نظير له بين الناس، وليست مأساة حياته مأساة متفردة في تاريخ البشرية، لكن الشيء الذي يبدو متفرداً بحق هو شعره؛ فقارئ الشعر العربي لا يحطّن في تمييز صوت المتنبّي من بين كل الأصوات الشعرية التي سبقته أو عاصرته أو لحقت به.

وكل المهتمين بالشعر العربي قد قرؤوا المتنبّي - في اعتقادي - أكثر من مرة. وفي اعتقادي أيضاً أنهم أدركوا في كل مرة أنهم يقرؤون شعراً له تفرده، بل ربما كان هذا التفرّد، أو كانت معرفتهم به، أحد النواضع التي دفعتهم إلى معاودة قراءته.

هذا التفرّد الشعري إذن لدى المتنبّي حقيقة ملموسة إجمالاً لدى المهتمين بالشعر العربي، لا يماري فيها أحد. على أن الإحساس بهذه الحقيقة - في إجمالها - ليس شيئاً جديداً يختص به أبناء عصرنا هذا؛ فقد خامر نفوس الناس منذ البداية، منذ أن كان المتنبّي نفسه ما زال يصرب في الحياة ويتشد الأشعار - فقد أدرك معاصروه ومن جاؤوا من بعده تفرّد شعره وسط خضم الشعر العربي، مواء من أحبه منهم ومن أبغضه.

ويمكننا أن نستشف هذا من قول المكبري "أجمع الحُدّاقُ بمعرفة الشعر والتفاد أن لأبي الطيب نوارد لم تأت في شعر غيره، وهي مما تحرق العقول"<sup>(١)</sup>. وهي تعليق ابن حني على بيت المتنبّي الذي يقول فيه

أَرَأَيْتُ عَمِيرَ أَنَّهُمْ مُلُوكٌ      مُفْتَحَةٌ عَلَيْهِمْ يَبْنِ

يقول "المعهود في مثل هذا أن يقال - هم ملوك إلا أنهم في صورة الأرائب، هنرايد وعكس الكلام مبالغة فحمل الأرائب حقيقة لهم والملوك مستعاراً فيهم. وهذا عدة له يختص بها"<sup>(٢)</sup>.

ومدلول كلمة "نوارد" هي عبارة المكبري واسع، ولكن يكفيها على كل حال تقرير القاد والحُدّاق بمعرفة الشعر القداس أن شعر المتنبّي يفرد بها، أما وصفهم لهذه النوارد بأنها "تحرق العقول" فهو وصف لا أطقه أطلق على غير أشعار المتنبّي. وهو وصف عظيم اندلالة بالنسبة إلى ما نتحرك نحوه في هذه الدراسة.

أما تعليق ابن حني - بمص النظر عن تحليله البلاغي للبيت - فإنه يمس - جريئاً -

(١) التبيان في شرح الديوان، ص ١ - ٦١.

(٢) المصدر نفسه ٤ - ٧٠.

ظاهرة عامة هي شعر المتنبي، هي أن شعره له خصوصية، وأن تكرار هذه الخصوصيات إنما يمثل "عادة" شعرية لدى المتنبي ينصرد بها بين الشعراء - ولا شك أن ابن جني وغيره من الحداق بمعرفة الشعر قد سجلوا - في مواطن متفرقة - كثيراً من هذه "العادات الشعرية الخصوصية" لدى المتنبي

ويكفي أن أذكر الآن - على سبيل المثال - تلك الواقعة التي يحكيها ابن جني بحسه ويقول "قلت لأبي الطيب في بعض ما كان يجري بيني وبينه إنك تستعمل لفظ 'دا' و 'ذي' في شعرك كثيراً، فأمسك عن ذلك ولم يصب" (١).

وهذه الواقعة تروى في سياق الحديث عن نقد ابن جني لصديقه المتنبي، على أن قليلاً من التأمل فيها يدلنا على أن ابن جني لم يكن في موقف نقد بقدر ما كان ملاحظاً لخصوصية من خصوصيات شعر المتنبي، أو عادة من عادات المتنبي الشعرية

ومن هذه الواقعة، ومن الشاهدين السابقين، نستطيع أن ندرك أن القدامى قد أحصوا بتعدد شعر المتنبي، وأنهم حاولوا - بطرقهم الخاصة - رصد مظاهر هذا التعدد ومن استقرأ شواهدهم فتسح لنا أنهم اتجهوا في هذه المحاولة (وفقاً لمنهجهم في التحليل) مرة نحو نوازل معانيه ومرة نحو خصائصه الأسلوبية، لكن هذه المحاولة كانت محكومة منذ البداية حتى العصور المتأخرة بمنهج بلاغي يقوم على مجموعة من القواعد الشكلية الثابتة التي يتخذ منها الناقد أساساً عاماً للنظر والوصف والتقدير. ومن ثم تصبح ظاهرة تعدد شعر المتنبي، التي أحصى بها نقاد الشعر قديماً كما نحصى بها اليوم - تصبح على أيديهم بالضرورة موضوعاً لهذا المنهج الشكلي الذي يقدم التعبير لها وفقاً لمعطياته الثابتة. وعلى نحو آخر يقول إنهم حاولوا محصى ظاهرة تعدد شعر المتنبي في ضوء مجموعة من الاعتبارات البلاغية المقررة الثابتة؛ أي أرادوا فهم "التعدد" في إطار "الناويف". وهم بذلك قد أحوالوا المتعدد إلى المعروف بدلاً من أن يحلوا فهم المتعدد من داخله، أي بدلاً من الكشف عن هوائيه الخاصة.

وعلى سبيل المثال نشير إلى ما علق به الثعالبي صاحب "نقمة الدهر" على البيت الذي يقول فيه المتنبي:

أزورهم وسواد الليل يشفع لي      وأنثني ويتأص الصبح يُغري بي

(١) عبد الرحمن بن عبد الله الحصري. تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والعيب.

حيث يقول: "هذا البيت أمير شعره، وفيه تطبيق بديع، ولفظ حسن، ومعنى بديع جيد وهذا البيت قد جمع بين الزبارة والانشاء والانسداد، وبين السواد والبياض، وبين "لي" و"بي"، ومعنى المطابقة أن تجمع بين متضادين كهذا<sup>(١)</sup>.

وفي وصف الثعالبى هذا البيت هي مستهل كلامه بأنه أمير شعر المتنبى ما يدل على أن الرجل قد أحسن أنه بإزاء كلام غير مألوف، وأنه يتفرد حتى بالنسبة لمناثر شعر الشاعر. وهو إحساس صادق من غير شك، لا نملك إلا أن نقره عليه، ولكنه عندما راح يفحص وجه التمرّد في هذا البيت لم يجد من الوسائل ما يسعفه سوى المعطى البلاغى المسمى "المطابقة"، فوجد تقابلاً أو تصاداً - كما يقول - بين كل لفظ في الشطر الأول ومواريه في الشطر الثاني، ويتحقق هذا التطبيق التام بين شطري البيت تحققت جودته، وكأنه هو سر تفرد الواقع أن هذه المطابقة لا تصنع لبنت المتنبى أي تفرد، بل تجعله واحداً من أبيات لا حصر لها من شعر الشاعر نفسه وأشعار غيره يتحقق فيها هذا التطبيق الشكلي على هذا النحو. ومع أن التطبيق يلحظ ما بين معنى الكلمة ومعنى مقابلتها من تضاد فإن علاقة التصاد هنا كما رصدها الثعالبى علاقة شكلية، متعلماً يستدعي التقيص تقيصه في أي تداعٍ حر.

وهكذا استحال البيت، الذى هو "أمير شعر" الشاعر، إلى مجموعتين من الألفاظ المتصادمة المعاني ولكن هل كان كل هم المتنبى هو أن يحشد في بيته هذه الألفاظ المتضادة في المعنى؟ وهل هذا - لو صح - يكون مصدراً براءة منه، فضلاً عن أن يكون علامة تميز وتمرد؟

الواقع أننا لو تعاملنا مع هذا البيت على هذا المستوى لما استعق أن يكون شمرأ أصلاً؛ لأنه لا يمثل عندئذ إلا ضريباً من المهارة اللغوية، ومعرفة واسعة بمفردات اللغة. ولم يكن المتنبى يثقفه المهارة اللغوية والخبرة الواسعة باللغة، ولكن الدلالة عليهما أو الإدلال بهما لم يكن منتهى غايته في الشمر. فقد كان الشمر بالنسبة إليه - أو هكذا هو كما يبدو لنا - أداة للكشف عن الأبهة الجوهرية للحياة من خلال ما يتراكم من تصميلاتها وجزئياتها. وعلى هذا الأساس يصبح التقابل الحقيقي الذي أقام عليه بناء ذلك البيت هو التقابل بين عصبري القوة والضعف حين يتمثلان في حياة الإنسان. فسواد الليل عدده تجسيم مألوف لمرحلة الشباب في حياة الإنسان، وبياض الصبح تجسيم مألوف لديه كذلك لمرحلة الشيخوخة، فالسواد والبياض هنا هما سواد الشمر وبياضه. وهذه الدلالة مألوفة بلا شك

(١) التنبال، ص ١٦١



هي تراث اللغة الشعري، ولكن المتنبى جاوزها هنا مرتين: مرة حين انتقل من سواد الشعر وبياضه إلى الشباب والشيوخوخة، ثم مرة أخرى - وهي الأهم - عندما انتقل من الشباب والشيوخوخة إلى القوة والضعف، ومع القوة الشجاعة التي قد تصل أحياناً إلى المفارقة التي لا تُرْمَى عقباها، ومع الضعف التخائل والانتطاء وقبول المهانة.

ولا يريد أن يمضي الآن إلى أبعد من هذا في الحديث عن البناء المصوي لهذا البيت ونحن لم نشرح بعد وجهة نظري في منهج المتنبى في بناء المعنى وكل ما قصدنا إليه هنا هو الدلالة على أن المنهج الذي عالج به القدامى ما أحسوه من تفرد شعر المتنبى كان بطبيعته قاصراً، فلم يتجاوز ملاحظة الظواهر الشكلية التي لا تمثل بحال من الأحوال الهدف النهائي لشعر الشاعر.

ثم يعود الآن فنسأل: هل كان المتنبى نفسه مدركاً لتفردة هي الشعر؟ وعلى أي نحو؟ وبعبارة أخرى نقول: هل كان يعرف موطن تفردة في هذا الضرب من النشاط الإنساني؟ ولا أحسبنا هي حاجة إلى التوقف عند الشواهد الكثيرة من شعره التي يعلن فيها هي صراحة مشوية بكثير من الاعتزاز بالنفس تفردة في عالم الشعر. ونكتفي الآن بالوقوف عند شاهدين له، الأول قوله:

أبيدْ ملءَ جفوني عن شواربيها      وسهرُ الخلقِ جرأها ويختصمُ

هذا القول صريح في دلالة على إدراكه كَوْنُ ما يقول من شعر غير مألوف لدى الناس صدوره عن غيره من الشعراء، فلو أنه كان من المألوف لما احتاج الناس إلى سهر الليالي وكدّ الأدهان في سهر أعوارهم واستخراج مرامهم، دون أن ينتهوا بعد كل هذا العناء إلى الإدراك المليم لهذه المرامي، أو الالتفات على فهم موحّد لأهدافه. أما اعتراؤه بنقصه فتدل عليه كذلك لا مبالاة بمازجهم التي وضعهم فيها، وتلعمه بالنوم العميق في حين هم سامعون مؤثّقون. والشاهد الثاني قوله:

أراقصُ مَعْرُوفَاتِ الشُّعْرِ مُسرّاً      شافِئُها، وغيري في الطُّرادِ

والعنصر المشترك بين هذين الشاهدين، والمائل في سائر الشواهد، هو أن المتنبى لا ينظر إلى نفسه وقدراته بممزل عن الآخرين، بل هم دائماً حاضرون في إطار الصورة، يكونون شطراً كاملاً منها وهو لا يصح هذا دائماً (فقد صار هذا "عادة" من عاداته الشعرية كما سيصبح فيما بعد) إلا لكي يبرز تميزه وتفردة بالقياس إلى الآخرين.

وهي هذا الشاهد الثاني يحدد المتنبى مواطن تفردة فإدا هو في مجال المويص من معاني الشعر، فهو يظل بهذه المعاني المويصة النافرة حتى يخضعها ويمسك بأزماتها، هي

حين يلهث وراءها الآخرون دون جدوى. وهو لا يبذل في تحقيق هذا جهداً كبيراً لأنه إنما هذا العمل أما قوله "قصرأ" فيدل على اقتداره. وعلى إدراكه هذا الاقتدار «المتنبى إذ يمي جيداً مجال تفرد وسط غيره من الشعراء. وهو المعاني/ الرسائل التي لا يقدر على العوض إليها واستحراجها وتجليتها أحد من الشعراء بمثل قدرته. ويقدر ما يسهل عليه القيام بهذه المهمة، حيث صارت ممثلة لديه، تقف هذه المعاني أمام الآخرين «حارقة لمقولهم»، لا لشيء إلا لأنها حارقة لمعادنهم في التفكير، محملة برؤى لم تحط لهم. لأنها تتجاوز قدراتهم ومن أجل هذا أحسوا إحساساً عاماً بتميزه وتفرده، ولكنهم لم يستطيعوا الوقوف على أسرار هذا التميز أو التصرد.

وقد قيل قديماً إن الشاعر أعرف بالشاعر. وسواءً صح هذا القول على إطلاقه أو لم يصح فإن أحداً ممن تحدثوا قديماً عن موطن تميز الشعر لدى المتنبى لم يقرر الحقيقة بالوضوح أو الحمم الذي قررها به المظهر العلبسي حين عرف بمقتل المتنبى هزئاً بابيات جاء فيها

ما رأى الناسُ ثاني المتنبى	أي ثانٍ يرى لبكر الرمان
كان من نفسه الكبيرة في جيش	وهي كسبرياء دي سلطان
هو في شعره دبي ولكن	ظهرت معجراته هي المعاني

فالعلبسي هنا إذ يقرر تفرد المتنبى يعلن أنه شاعر النبوة. ويحدد تحديداً ضاملاً أن مجال المعاني هو موطن إعجازه وتفرده. ونبوة الشعر الترام ورسالة بقدر ما هي مجاورة للمألوف، وكشف للحقائق الجوهرية، وصياغتها هي نسق أو نظام متكامل.

## (٢)

هكذا تقودنا كل الشواهد إلى القول إن حقيقة ما يحدثنا في شعر المتنبى وبأسرنا إليه هو عالم المعنى عند أول وقبل كل شيء. وكما أكدنا من قبل أننا لا نفي الترابط الوثيق بين شعر المتنبى وشخصه ومأساة حياته، وأننا - على التقيض - نرى في هذه العناصر الثلاثة تلامساً وترابطاً وثيقاً في نظام أو بنية موحدة، فإننا نؤكد هنا كذلك أن عالم المعنى الذي دللنا الشواهد على أنه موطن التميز والتفرد في شعر المتنبى لا ينفصل بحال عن طريقة أداء هذا التميز، وعن الوسائل المختلفة التي استخدمت في هذا الأداء. فمالم المعنى، وطريقة الأداء، ووسائل هذا الأداء، تترابط كذلك ارتباطاً وثيقاً في نظام أو بنية موحدة هي الشعر.

فإذا نحن قصرنا النظر هنا على عالم المعنى عند المتنبى فالأنه موصح التميز والتفرد

أولاً، ولأننا نريد أن نكتشف أسرار هذا العالم ثانياً، وليس أشق من أن يتعامل المرء مع المعاني، حيث تتراجع وظلّت الحواس وتصبح مجرد "وسائل" تقريبية ولكن ييسر علينا هذه المشقة ما يهدف إلى تحقيقه ونراه قد صار ضرورة ملحة، وهو فهم المطلق الذي يتحرك به عقل المتنبّي في عالم المعنى، والقوانين الأساسية التي رآها تحكم تركيب الحياة والوجود الإنساني على السواء.

ولنبداً الآن هي تحديد السمة العامة التي تميز عالم المعنى عند المتنبّي عنه عند غيره من الشعراء

والحق أن النقاد منذ القدم قد عرفوا أن من الشعراء طرازاً يتميز بالاهتمام بالمعاني في المحل الأول، ومن ثم أطلقوا عليهم صفة "شعراء المعاني". وربما كان أبو تمام والمتنبّي أبرز شاعرين من هذا الطراز. وقد كان لهؤلاء الشعراء العنصر في أنهم أثبتوا فساد نظرية المعنى التي روحها الجاحظ، في أن المعاني ملقاة في الطريق يمرّ بها المربي والعصمي، وأن المعول في الشعر على حمس الصبك وإتقان اللفظ. لقد دلل هؤلاء الشعراء على أن عالم المعنى لا نهائي، وأن الكشف عنه لا ينتهي.

والذي يعني هنا أن نتبين ما يخالف به المتنبّي غيره من الشعراء في منهج بانه للعنصر وفقاً لمنهج رؤيته للحياة والأشياء.

وقد اجتهد نقاد المتنبّي وشراح ديوانه في تسجيل المعاني التي وقع عليها وكان قد سبقه إليها بعض الشعراء. وهي تقديرونا أن هذه المواطن هي أصح المصادج التي يمكن أن تكون موضوع الموازنة المطلوبة. على أن هذا الباب لا ينتهي، وإنما يقتني قليله عن كثيره.

لقد لاحظ شراح المتنبّي - على سبيل المثال - أن بيت المتنبّي الذي يقول فيه:  
 وأسرعُ مفعولٍ فعلتُ ففهِراً      نكَلْتُ شيءَ في طيساعك ضيِّدُهُ  
 هو كقول الأعور

ومن يفتش حلقاً سوى حلق نعيمه      يدعُهُ وتقلُّبُهُ عليه الطيساعُ

وقد يكون بين البيتين - في النظرة العامة - تشابه، ولكن الحقيقة أن المرقق بينهما يتضح في أكثر من موطن. فالأعور يحدد العلاقة بين الطبعين الأصلي والمتكلف بالمعايرة، في حين يحددها المتنبّي بالنضاد، فمجرد مفايرة الطبع المكتسب للطبع الأصلي لا تحتم ترك الطبع المكتسب؛ إذ يمكن أن يتمايش التفسيران ويتكيفا مع الوقت في وحدة مؤتلفة آخر الأمر. ولكن علاقة النضاد بين الطبعين تقترض بينهما اصطداماً عنيفاً، وهو اصطدام لا يحسم منذ اللحظة الأولى، بل يستمر الضدان في تنازع بعض الوقت يتسلط

فيه الطبع الأصلي شيئاً هشيناً حتى يتم العدول عن الطبع المتكلف.

وترتيباً على هذا يبدو وجه آخر للاختلاف بين المتنين هو أن الطبع المكتسب - عند المتنبي - يتنهر من مغالبة الطبع الأصلي له. وهو تنهر يتم بطريقة سرية في نفس الشخص، دالاً بهذا على الصراع الخفي الذي يدور بين الطبعين، في حين يبدو أمامنا الشخص الذي اختلف خلقاً عير خلقه عند الشاعر الآخر وقد عدل عن هذا الخلق (هدعه) بوعي منه

والخلاصة أن المتنبي يقفنا على طبيعة العملية التي تتم في داخل نفس الشخص حين يصطبغ طبيعاً مضاداً لطبعه، في حين يصور لنا زميله الأمر كما لو كان تصوراً أو فرضاً ذهبياً صريحاً. وبمباراة أخرى نقول: إن المتنبي يقتصر المعنى بوصفه نتيجة لعدد من الصعاليات المتعارضة والمتصارعة، ويصبر به متغفلاً في سبيل الحياة وممثلاً بمصر قوايدها، في حين يراه زميله محدد تركيبة تصورية، أو بالأحرى "صورية"، لها إقناع المنطق وليس لها بالضرورة صدق الواقع.

وأيضاً فقد قال أبو تمام:

هو الصَّعْجُ إِنْ يَجْعَلَ حَجِيرٌ وَلِي يَرِثُ      فَلْيَرِثْ فِي بَعْضِ الْمَوَاصِعِ أَنْعَجُ  
أخذ أبو الطيب<sup>(١)</sup> - كما يقال - فقال:

ومن الخجير بطء سنجك عني      أسرع السَّحْبِ فِي الْمَسِيرِ الْجَهَامُ  
هنا أبو تمام يرى أن الصعج حير إن تحقق له وشيكاً، وأنه حير كذلك إن تأخر؛ لأن التريث في بعض الحالات يكون أجدى من الإسراع.

والمتنبي لم يتحدث إلا عن قصبة التريث، فرأى أن إبطاء الممدوح في تقديم عطايه إليه من الحير وإلى هنا يبدو متفقاً كل الاتحاق مع أبي تمام. وفي حين يتقرر هذا المسمى في ذهن أبي تمام على نحو تجريدي، تلقف الظاهرة الطبيعية ماثلة لمنهني المتنبي أو لمسه لكي تؤكد القضية عن طريق معكوسها. فإذا كان القانون الطبيعي يقول: إن أسرع السحب في المعبور هو قليل المطر أو الذي لا مطر فيه، فإن البطيء منها هو الكثير المطاء فإذا نقلنا هذا القانون لكي يطبقه في حالة الممدوح أصبح الإبطاء قرين المطاء الوفير، وهو بذلك في صالح الشاعر.

أبو تمام يصوغ الحقيقة مجردة بمزمل عن الوجود الحي العاين، والمتنبي يستبطنها من ملاحظة الظاهرة الطبيعية بطريقة معكوسة. فإذا كانت الظاهرة تقول: إنه لا خير في

(١) تنبيه الأريب ص ٣١٠.

السرعة، فإن معكوسها يقول: إن الخير في البطء، وهو المراد. والمتنبى لم يقرر صراحة أن الخير في البطء، بل قرر أن لا خير في السرعة. وهو ما لتعلق به الظاهرة الطبيعية التي سجلها في الشطر الثاني من البيت. على أنه لم يقرر أنه لا خير في السرعة؛ لأن هذه هي على وجه التحديد القضية المطروحة، وإلا فإن القضية المعلقة ابتداءً في صدر البيت هي أنه من الخير البطء والترث، فكيف إذن تلتقي القصبتان في رأس المتنبى؟ إنهما تلتقيان على مستوى درامي من الطراز الأول، وكأن هناك حواراً خفياً بين الشاعر وممدوحه، أو - في الحقيقة - بين الشاعر ونفسه. فتعني نستمع في البيت إلى صوتين. صوت يقول للشاعر: ماذا لو تأخر عنك الممدوح في المقاء؟ فيجيبه الثاني مهوئاً من هذا الحاضر المزيج: من يدري، ربما كان تأخره أفضل؛ فيعود الصوت الأول ليسأل: ألم يكن الأفضل لو أنه بادر بمطأ؟ فيجيبه الصوت الثاني قائلاً: في هذا الطرف فإنه لو بادر لما أعطى شيئاً يستحق الذكر، فلم التعلل إذن إذا كان الترتيب أفضل؟

وهكذا تصبح القضيتان وجهين لعملة واحدة، يختلفان ظاهراً ولكنهما يتكاملان، فلا يقوم أحدهما إلا مرتبطاً بالآخر.

والخلاصة أن المتنبى إنما يدرك المعنى مرتبطاً بالفعاليات المختلفة في تلاقيها أو في اصطدام بعضها مع بعض أو في تناقضها واتسلاخ بعضها من بعض. وهذا الأسلوب في الإدراك قد يتمثل أحياناً لدى شعراء آخرين من شعراء المعاني، كإبي تمام وابن الرومي وغيرهما، ولكنه نادر، في حين أنه يمثل الطراز الفكري المألوف للمتنبي.

ويترتب على هذه الحقيقة أمران يزيدانها وضوحاً بغير ما يؤكدانها:

الأمر الأول. هو أنه ليست هناك معانٍ مجردة أو مطلقة عند المتنبي. ومن ثم فليس هناك - من منظور - معنى واحد ثابت للشيء، بل يحضن هذا المعنى للمتغير مع تغير العلاقات بين الأبنية الظاهرية للأشياء.

والأمر الثاني. أنه لا يمكن إدراك معنى لشيء مجرد قائم بذاته، بل يتحدد المعنى دائماً في حضور المعنى الآخر، فالجميل - مثلاً - لا يتحدد فيه معنى الجمال إلا من خلال رؤية الشبح. ومن ثم يمكن أن تتسلخ الأشياء من معانيها المألوفة لها إذا هي وصفت في مقابل أشياء أخرى يكتمل فيها تحقق هذه المعاني. فإتسان ما كريم يصبح بعيداً بالقياس إلى آخر يتحقق فيه النمط الأعلى من الكرم. فالكرم والبخل إذن ليسا معنيين متقابلين ومنصليين تقوم بينهما قوة من الصراع، بل هما حطان متوازيان في اتجاه متعاكس، يتصاعد فيهما كل منهما في اتجاهه الخاص. والشكل الآتي يوضح المقصود



هنا، حط يتقطع هذين المتوازيين يمر بنقطتين متقابلتين من الكرم والبطل، تتناسب فهما كمية الكرم والبطل عكسياً، فكلما زاد الكرم قلَّ البطل، إلى أن تصبح نهاية الكرم لا شيء من البطل (صفرًا)، أو تصبح نهاية البطل لا شيء من الكرم (صفرًا) فإذا كان التقاطع عند خط ١٠ مع خط ٣٠ ب كان الواضح أن نسبة ١٠ : ٣٠ ب هي المكموس الكمي لنسبة ١٠ ب ١٢٠، ومن ثم يبدو الكرم والبطل متبنيين. وكذلك الأمر في سائر المعاني أو القيم.

### (٣)

وإذا كانت المعايير بين وضعية المعنى لدى المتبني ووضعيته لدى غيره من الشعراء قد أصبحت شيئاً محققاً فإن هذا يدعونا إلى تمثل السمات المميزة لمعانيته ولمهجه في التفكير قبل أن نرى الأشكال المختلفة التي يتحرك بها المعنى في رأسه أو في شعره. وبعد كثير من التأمل والمراجعة تحقق لدينا أن عقلية المتبني عقلية جدلية بأدق المعنى، فضلاً عن كونها قلقة إلى حد التمزق، متوترة على الدوام.

وهي وسعنا أن نوجز المظاهر السلوكية لهذه السمات العقلية عنده فيما يلي.

أول شيء أن المتبني لا يكره - بمادة - في محزل عن الأشياء.. ومن ثم فإن المعاني التي ينتهي إليها هي وليدة جدل مباشر بينه وبين هذه الأشياء، أو نتيجة إدراك منه لهذا الجدل بين بعضها وببعض، وحرصه الشديد على حصوره الشخصي في قلب المعنى يؤكد هذه الحقيقة بقدر ما يفسرها؛ ولذلك يندر لديه الفكر التجريدي الصرف.

والشيء الثاني أنه لا يكره في الأشياء في اتجاه واحد؛ لأنه لا يتردد بأن للشيء وجهاً واحداً، وأيضاً فإن قابلية الأشياء في منظوره للتغير المستمر وإدراكه الواعي لما يكون هنالك من جدل حاد بين ظاهرها وباطنها، يجعله حريصاً على قلب النظر ومراجعة النفس بين آونة وأخرى.

والشيء الثالث، وهو متصل بسابقه، أن البنية الجدلية للحياة وللوجود قد انعكست على عقليته، فإن منهجه في التعامل مع الأشياء لم يتبلور إلا من خلال استبدامه العنيف بالحياة، وكما كسبته له التحررية المربضة الدائبة. وإذا كانت الأشياء - كما دلته التجربة -

قد احتلت وهضمت ثوارنها، فلا أقل من أن يحاول إعادة التوازن إليها في عقله،  
وينتهي بها هذا إلى المنصر الأخير، وهو أن ارتباطه بالشعر كان أمراً طبيعياً بل  
مروياً له، لأنه عن طريقه يستطيع أن يعيد تركيب الأشياء في بنية متوازنة إذ يتمتع  
الشعر - أكثر من أي نوع آخر من أنواع الأدب - بالحرية الكاملة في التعامل مع الأشياء،  
وهي تفتت علاقاتها الشكلية المرصودة، وسلكتها في علاقات جديدة

(٤)

ولننظر الآن - ونحن نقترّب من التشخيص النهائي لحركة المعنى عند المتنبي - في بعض  
مواقفه من الحياة، لنعلم ماذا رسبته التجربة في ذهنه من القوانين التي تحكمها.

ففي قصيدة له يعري بها سبب الدولة في عبد تركي له يقول

سُبِقْنَا إِلَى الدُّنْيَا، فَلَوْ عَاشَ أَهْلُهَا      مُعِنًا بِهَا مِنْ جَيْشَةٍ وَدَهْوِبِ  
تَمْلِكُهَا الْآتِي تَمْلِكُ سَالِبِ      وَهَارِقَهَا الْمَاضِي هَارِقُ سَلِيبِ

هو يرى في الآتي إلى الحياة سالباً لها من غيرها، وللمارق لها إنما يمارقها لأنها سلبت  
منه. هناك إذن صراع حمي بين قوتين تحكمان الوجود الإنساني في الحياة، إحداهما  
إيجابية والأخرى سلبية، الأولى تمثل القوة والتغلب والتملك، والأخرى تمثل التحلل  
والعجز والانسحاب. ومع أن حياة الإنسان التي تبدأ بالقوة والعنفوان والسلب تنتهي  
بالتحلل والعجز والانسحاب أمام القوة المثنية الجديد، فإن مبدأ السالب والمسلوب يمثل  
هو الثقتان القائم على الدوام الذي يحكم هذا النظام.

والعصا والتملك إيجاب، والتحلل والانسحاب سلب. وحياة الإنسان هي حركة من  
الإيجاب إلى السلب، ولكن هذه الحركة تجمع في مراحل الطريق المختلفة بالنسبة للإنسان  
بين سبب متعاكسة كمياً من الإيجاب والسلب، يبدأ الصراع بينها منذ البداية، ويستمر حتى  
النهاية.

وهي قصيدة أخرى يقول أبو الطيب:

أَبْدَأُ تَسْتَسْرِدُ مَا تَهْبُ الدُّنْيَا      فَمَا لَيْتَ جُودَهَا كَانَ بِحُلَا

وهما يختلفان المتطور، هي المشاهد السابق هناك عملية أخذ وعملية تعلُّ تمثلان  
الإيجاب والسلب، وهما تتمثل بعملية إعطاء وعملية استرداد تمثلان كذلك الإيجاب  
والسلب.

لقد نظر المتنبي في هذين الشاهدتين المتبايعتين في شعره إلى الحقيقة من وجهيهما  
مرة من جهة الإنسان فراء أحداً وتاركاً، ومرة من جهة الحياة نفسها فراءاً مانعة للإنسان

ومستردة منه ما منحت، والدورة هي الحالين مستمرة. الحياة مرة هي صاحبة الفعل، والإنسان مرة هو صاحب الفعل، في الإيجاب والسلب على السواء. والإنسان والحياة معاً وجهان متقابلان لحقيقة واحدة، هي التنازع المستمر بين الإيجاب والسلب.

ويقول المتنبي من قصيدة يمدح بها سيف الدولة:

ومن سَحَبِ الدنيا طويلاً تَقَلَّبْتُ      على عَيْنِهِ حتى يرى صِدْقَهَا كَذِبًا

وهو هنا يسي أن طول التمرس بالحياة يقف الإنسان منها على وجوها المختلفة التي تبدو فيها بين الحين والحين. وهنالك يدرك أن ما كان يظن إله أنه فصيلة فيها يمكن أن يكون رديلة، وأن حقيقة ظاهرها تحالف حقيقة جواهرها. والهم أن تكون عينه ممسحة بنفسه بقطعة لإدراك ذلك منها، وإلا فإن أكاديميتها قادرة على خداعه، وليس له أن يطمئن إلى نفسه قبل أن يكشف هذه الأكاديب. وهنالك يدرك - كما أدرك المتنبي - أن ما هو إيجاب فيها يمكن - من منظور آخر - أن يكون سلباً، وأن ظاهر أمرها لا يمكن أن يمثل حقيقة جوهرية ثابتة.

ويقول المتنبي من قصيدة له في سيف الدولة:

ويختلف الرُّزْقَانِ والمِصْلُ واحدٌ      إلى أن يُرى إحسانُ هذا لِدَا دُنْيَا

وهو في هذا البيت يقرر حقيقة رياضية من الطراز الأول. ويمكن التعبير عن معنى البيت بمعادلة تمثل علاقة بين الفعل والرزق. فإذا رمزنا إلى الفعل بالرمز "ف" والرزق بالرمز "ر" فإن العلاقة تكون  $R = F$  (حيث "ف" تمثل الفعل و"ر" تمثل الرزق) ذلك أن لكل قيمة من قيم ف حلين، أحدهما موجب والآخر سالب، كما يبدو من الشكل الآتي



ف	1	2	3	4	5
R	1	1	2	2	3



هناك أحدنا قيمة مختلفة من هـ، وحمينا القيم التي تحقق المعادلة من ر، وجدنا أن لكل قيمة من "ف" قيمتين متقابلتين من "ر" وتحققان المعادلة، تكون إحداها موجبة والأخرى سالبة. فمثلاً لو كانت ف = ٤ تكون هناك قيمتان لـ "ر" تحققان المعادلة، وهما ٢ و(-٢) لأن مربع كليهما يساوي ٤،  $(2 \times 2) = 4$ ،  $(-2 \times -2) = 4$ .

فإذا كان "فعل" ما قيمته ٢ كانت له من حيث "الرزق" قيمتان، إحداها موجبة وهي ٢ (الإحسان)، والأخرى سالبة (-٢) (الدم).

وهكذا يكون الشيء واحداً وتختلف نتيجته. وإليهما فهناك الحالة الأخرى التي يكون فيها الشيطان متباعدين وإن اتفقا هي الصفة كما سنرى.

ولننظر الآن كيف تتحول المعاني/ القيم إلى ما يماكسها عندما تسلك في علاقات جديدة غير التي ارتبطت بها من قبل.

قال المتنبّي يمدح علي بن المصور،

شادوا مفاقيهم وشدت مفاقيها      وجدت مفاقيهم بهن مثاليها

فهؤلاء مفاقيهم التي يحق لهم أن يعتزوا بها ويمخروا، وتظل هذه المواقف محتبطة بقيمتها ما دامت تنسب إليهم. ولكنها لو أدخلت في علاقة جديدة مع مواقف الممدوح تغير الأمر. وكذلك الحال إذا هي نظر إليها من خلال مواقف هذا الممدوح، فمما دخلت هذه القيم في علاقات جديدة أو أدخلت فيها فإن النتيجة واحدة، هي أنها تتغير إلى حد أنها تتقلب إلى صدها، فما كان يعد من قبل منقبة يصبح نقصة، وما كان مزية يصبح عيباً

وهي هذا الاتجاه يمكننا أن نهم قول المتنبّي في قصيدته التي يمدح بها أبا أحمد عبيد الله البصري المبيحي

أراء صغيراً قدرها عظم نفسه      فما لعظيم قدره عنده قدر

فالأشياء العظيمة إذا قيس بمظمتها بدت صغيرة؛ أي أنها تتقلب من خلال هذه العلاقة الجديدة إلى صدها. وكذلك قوله يمدح علي بن أحمد بن عامر الأنطاكي

واستكبر الأخبار قبل لقائه      فلما التقينا ستر الخبر الحبر

فالأخبار كانت قد رسمت لذلك الرجل في نفس المتنبّي صورة يدها عظمة بل مبالغاً في تهويلها (استكبر - أراء أكبر من الماكوف)، ولكنه عندما التقى به، وأصبح في مقدوره أن يمايز صورة ذلك الرجل بنفسه، رأى تلك الصورة القديمة تتراجع وتضلّ أمام الصورة الحالية.

وحالمة هذا أن الشيء في ذاته قد تكون له قيمة إيجابية إذا نظر إليه مستقلاً عن

غيره من الأشياء، لكن المنتمي لا يفتح حتى يدخله في علاقة مع غيره، ويتمثله في ظرف غير الطرف الذي كان فيه، وعند ذلك يتراءى له أن تلك القيمة الإيجابية فيه لم تكن إلا شيئاً نسبياً، حتى إنها لم تكن أن تعد عند مرحلة من مراحل التدرج النسبي لسلم القيم قيمة سلبية وهذا منطبق خاص بالمتبني - إذ يرى دائماً أن أي قيمة (موجبة) تتراجع أمام قيمة أخرى فإنها تدخل في منطقة (السلبية).

والآن نستطيع أن نقول إن الأشياء تتحرك دائماً أمام عيني المتبني بين السلب والإيجاب، فتتعدد قيمتها من خلال هذه الحركة وهذه الحركة التي تتم في الواقع المعين تنعكس على عقله، فتصبح أساس منهجه في التفكير وفي بناء المعنى على السواء وإذا كانت الأشياء لا تكف عن الحركة بين السلب والإيجاب فإن عقل المتبني يبدو لنا دائم الحركة بينهما، ومن ثم ممانيه

وقد رأينا وشيكاً كيف يتحول (الوجب) أمام عينييه وفي عقله إلى (سالب)، بما يدل على عدم استقرار القيم في مظهره والآن نقول إن هذا الذي رأيناه ليس إلا شكلاً واحداً من أشكال حركة المتبني بين السلب والإيجاب، وإلا فإنه قد استوعب كل الأشكال الممكنة للعلاقة بين السلب والإيجاب كما يدلنا على هذا شعره.

ولنحاول الآن أن نقف على ما هيأته له هذه الأشكال من قدرة على استنبات المعاني التي وصفت دأب يوم بأنها (تغرق القول). لننظر أولاً كيف ينقلب السالب إلى موجب في عقل المتبني أو في رؤيته، يقول في رثاء جدته:

منعها - ما صر - في مع غيرها      قعدى وتروى أن تجوع وإن تظما

إن ما هو ضار بحيده كان نافعا لميهرها، فقد كانت تحرم نفسها وتؤثر بما لديها غيرها، هناك إذن صر وأصبح يلحق بها نتيجة هذا الحرمان، ولكنه يصبح نفعاً يفيد منه الآخرون فصرر الجدة (السالب) يؤدي إلى نفع غيرها (الوجب)

ومرة أخرى يمد السلب فينقلب إيجاباً حين نرى أن جوع الجدة وظماها قد انقلبا غذاء ورأى لها ذلك أن جوعها وظماها، اللذين يضران بها في الواقع الحسي، يتحولان - من خلال ما تحقق عن طريقهما من نفع للآخرين - إلى غذاء وري ينمشان روحها. وهكذا كان انتفاع الجدة بما هو في ظاهر الأمر صار، أو هكذا انقلب السالب إلى موجب. وهي هذا الاتهام يمكننا فهم بيته الذي يقول:

بذا قصت الأيام ما بين أهلها      محسائب قوم عد قوم فرائد

هالضائب - وهي تمثل السالب في هذا السياق - تنقلب إلى هوائد ' أي إلى عنصر موجب هذا شكل من أشكال تطاحن السالب والموجب في عقل المتتبي وفي رؤيته والشكل الثاني يتمثل لديه في حركة الموجب نحو السالب، حتى لينقلب الإيجاب سلباً، ومن هذا قول المتتبي من قصيدته في رثاء أخت سيف الدولة.

وإن سرّيزٍ يمتّسوبٍ هجّفن به وقد أتيتك في الحالين بالعجب

والكلام هنا عن الأيام وطبيعتها، وعن القانون المائل فيها أو الذي يحكمها ' فهي قد تسر الإنسان أحياناً بشيء، ولكنها تمود فتجعل هذا الشيء نفسه سلباً للفجيرة والاسى، وهكذا ينقلب الفرح إلى حزن، فيتحول الإيجاب (الذي هو السرور في هذا السياق) إلى سلب، وهو الفجيرة. ويلحق بهذا الشكل أن يصطدم السلب بالإيجاب فيبشأ عن ذلك سلب بالضرورة. وتتمثل لنا هذه الحقيقة في مثل قوله:

إذا قلّ عزمي عن مدى خوفٍ بُعدي هابعدُ شيءٍ ممكنٍ لم يجدْ عَزمًا

هالامكان إيجاب، وقلة العزم سلب، فإذا التقى الممكن بقلة العزم أصبح غير ممكن وصار أبعد شيء عن التحقيق. والمتتبي في هذا يلتقي النقاء عجيباً مع القاعدة الرياضية المعروفة التي لا يجادل أحد في صحتها، والتي تكتب صيغتها على هذا النحو:  $(- = - \times +)$  على أن عملية انقلاب الإيجاب إلى السلب هي منظور المتتبي لا تتم نتيجة لعملية تحريد، ولا تتحقق كذلك بصورة آلية - فقد كان على وعي كامل بالعمليات الدينامية التي تصحب هذا الانقلاب. وقد عيرنا عن هذه الظاهرة في منطق تفكيره من قبل بكلمة (التحول)، فالأشياء تتحول نتيجة للعمليات أو المؤثرات الحيوية المختلفة فيتحول المعنى، فإذا قلنا: إن الإيجاب عنده ينقلب سلباً، فإننا نأخذ في الحسبان هذه العمليات الحيوية وقد كان المتتبي نفسه على وعي بهذه الحقيقة، ولذا عليها عندما قال من قصيدة له في سيف الدولة.

وكم ذنبٌ مُـبـوْلَدُهُ دلالٌ وكم بُعـدٌ مُـبـوْلَدُهُ اقترابٌ

فإذا كان الدلال إيجاباً والذنب سلباً، وكان الاقتراب إيجاباً والبعد سلباً، فإن الإيجاب في كلتا الحالين لا يصبح سلباً بطريقة آلية أو مفاجئة، بل يتولد السلب من الإيجاب شيئاً فشيئاً، حتى إذا صار سلباً كاملاً اختفى الإيجاب نهائياً - فالاقتراب - مثلاً - لا يولد البعد في لحظة، بل على مدى من الزمن، تتم خلاله عمليات تشكل الوليد (البعد) حتى يكتمل، وعند ذلك يحل البعد محل القرب، أي يتحقق السلب نهائياً لتلاشي الإيجاب نهائياً.

أما الشكل الثالث من حركة المتتبي بين السلب والإيجاب فهو الذي يجمع فيه بين

الشكلين السابقين؛ أي أنه يستفجر الإيجاب من السلب، والمطلب من الإيجاب معاً. وليس عريباً وقد تفرس المثبي بكل من هذين الشكلين على حدة أن يجمع بينهما في مركب واحد. لقد كان هذا الصرب من التمكهر في الأشياء قد صار عادة لديه فلا يجد في استنباطه أدنى صعوبة، في حين يتعب الآخرون في فهمه.

ولنضرب لهذا الشكل مثلاً من مدح المثبي لأبي علي الأوارجي الكاتب، حيث يقول،  
 مَنْ نَصَفَهُ فِي أَنْ يُهَاجِرَ، وَصَرَّهُ      فِي تَرْكِهِ، لَوْ تَمَطَّطُ الْأَعْدَاءُ  
 فأمامنا في هذا البيت حالتان للرجل، حالة نفع (إيجاب) وحالة ضرر (سلب)، فإذا نظرنا في الحالة الأولى كيف يتم له النفع وجداً هذا رهماً بأن يهيج أعداؤه إلى الحرب، والحرب بطبيعتها غير مأمونة العواقب، ولكنها بالنسبة إلى رجل تفرس بها مثله تصبح مثار لدته واستمتاعه، إنه في حالها وعن طريقها يجد نفسه. فإذا كان وجدانه نفسه ولذته واستمتاعه تمثل مجتمعة قيمة إيجابية فإن هذا الإيجاب لا يتحقق - كما رأينا - إلا من خلال الحرب (المطلب).

أما في الحالة الثانية فإن الضرر (وهو قيمة سلبية) يتحقق له إذا ما تركه أعداؤه في راحة ودعة. فحالة المسألة أو السلام إذن (وهي تمثل القيمة الإيجابية) هي التي تقتل نفسه أو تلحق بها الأذى<sup>(١)</sup>.

وهكذا يتولد الإيجاب في الحالة الأولى من السلب، ويتولد السلب في الحالة الثانية من الإيجاب، والحالتان معاً ترتبطان بشخص واحد.

وسوف نجد المثال في شعر المثبي أنه يتقن استخدام هذا الشكل المركب من موجبين وسالبين، ويثور عليه تنويمات مثيرة. ومثال هذا قوله من قصيدة يمدح بها أبا المثنى الحمداني

فَاكْبُرُوا فِعْلَهُ وَأَصْغُرْهُ      اكْبُرْ مِنْ فِعْلِهِ الَّذِي فَعَلَهُ

فهناك فعل لأبي المثنى براء الآخرون كبيراً (قيمة إيجابية) ويراد هو نفسه صغيراً (قيمة سلبية)، ثم هناك فعله الذي رآه الناس كبيراً واستصغاره إياه وتوهينه من شأنه، هذا الفعل الكبير ينقلب صغيراً بالقياس إلى فعل الاستصغار نفسه الذي صدر عنه، ومن ثم يصبح الفعل الكبير قيمة سلبية بعد أن كان قيمة إيجابية، وذلك بالقياس إلى فعل

(١) ربما كان هذا المسمى نفسه قد صيغ بصورة أوضح في قول المثبي في سيف الدولة

وَأَتَى الْمَرْءَ نَمْرُؤُهُ الْحَشَا      قَهْمَتُهُ، وَتَشْمِيعُ الْحُرُوبِ

فالحراة (الإيجاب) تجلب المرص (السلب)، والحرب (السلب) تجلب الشفاء (الإيجاب).

الامتصاص الذي يحمل قيمة إيجابية أعلى؛ تأميساً على نظرة المتبني العامة التي سبق شرحها، وهي أنه إذا تفوق إيجاب على إيجاب فإن الإيجاب المتراجع يصبح في منطقة السلب بالنسبة للإيجاب المتفوق.

(على سبيل المثال، يصبح سهم الدولة - ولو إلى حين - في منطقة السلب بعد أن كان إيجاباً، وذلك عندما يرى المتبني في كافور - إلى حين أيضاً - إيجاباً بموقه) ومن هذا الباب أيضاً أن المتبني قد ألف أن يستخدم صيغ اللغة المثبتة (أي الموجبة) ليدل بها عن معنى سلب، والصيغ المنقبة (السالبة) ليدل بها على معنى إيجابي. ومن هذا قوله

حُسْنُ الحضارة مَجْلُوبٌ بِطَقْرَةٍ      وفي البدَاوةِ حُسْنٌ شَيْءٌ مَجْلُوبٌ  
هضيفة مجلوب بطقورية إيجابية، وصيغة غير مجلوب سلبية، وهي سلب للإيجاب الأول. لكن المعنى المقصود من هذا الإيجاب معنى سلب؛ لأن المتبني يرى في الحسن المصنوع نقصاً وعبثاً. والمقصود من هذا السلب معنى إيجابي؛ لأن الحسن عبر المجلوب هو الحسن الذي انتفى منه النقص والعيب، فهو الحسن الحقيقي (الإيجابي)

ومن هذا الباب أيضاً أن يستخرج المتبني من الموجب سالباً، ثم يعود فيستخرج من هذا السالب نفسه موجباً. ونمثل لهذا بقوله في سيف الدولة:

هُوَ الْعَدُوُّ الَّذِي يَمْنَعُهُ ظَفَرٌ      هي طَيْهٌ أَمْنَةٌ، هي طَيْهٌ نَعْمُ  
ههروب العدو دون حرب أمام جيش سيف الدولة هو في دلالته الأخيرة انتصار له عليهم. وهذا الانتصار قيمة إيجابية بلا شك. ولكن هذا الانتصار الذي تحقق بلا حرب كان سبباً في أن ولد الحزن والأسف في نفس سيف الدولة؛ لأنه لم ينتصر عن حرب حقيقية. والحرر أو الأسرى هنا قيمة سلبية. وعلى الرغم من هذا فقد كانت نتيجته نعمة على المحاربين من جيش سيف الدولة؛ لأنهم غنموا أنفسهم ولم يتكبدوا أهوال الحرب. وهذا النعم قيمة إيجابية.

ونعصب الآن أن هذا الشكل من أشكال حركة المتبني بين السلب والإيجاب وما يرد عليه من توبيعات قد صار على قدر كافٍ من الوضوح.

ونتقل الآن إلى الشكل الرابع من أشكال الحركة بين السلب والإيجاب في عقل المتبني، وهو شكل أسرف في استخدامه، ولكنه ألقنه على نحو يحطه متفرداً فيه.

ونمثل هذا الشكل في أن المتبني يستخرج القهمة الموجبة عن طريق صرب السلب بالسلب.

وتوضح هذا من خلال بعض الأمثلة، وليبدأ بالأوضح المشهور

يقول المتتبي

وإذا أُنْتُكَ مُدْمُنْتِي من ناقص فهي الشهادة لي بأنني كامل

فالمُدْمَة سلب، تصدر عن الناقص (وهو أيضاً في موقع السلب)، ونتيجة التقاء هذين السلبين هو الدلالة على الكمال (وهو القيمة الموجبة)، وهذه الصيغة هي التي يعبر عنها رياضياً على هذا النحو  $(- = +)$ .

وقس على هذا قول المتتبي في بدر بن عمار.

أَمْسِرُ أَمْسِرُ عَلَيْهِ الدُّدِي جَوَادُ بَخِيلٌ بِالْأَجْوَودِ

فقوله بخيل، سلب، وقوله بالاجودا، سلب آخر، أدخل أحدهما على الآخر فانتعما مما لكي يبرز الجود، وهو القيمة المقابلة الإيجابية  
وقس عليه كذلك قوله في صباه

عَهْدِي بِمَعْرَكَةِ الْأَمِيرِ وَخَيْلِهِ فِي النَّقْصِ مُحْجِبَةٌ عَنِ الْإِحْجَامِ

فالمعادلة هنا يمكن أن تكتب هكذا: الإحجام عن الإحجام  $(- \times -) = +$  = الإقدام.

وقس عليه كذلك قوله في بدر بن عمار:

لَا يَسْتَكِينُ الرَّعْبُ بَيْنَ ضَلْوَعِهِ يَوْمًا وَلَا الْإِحْسَانُ إِلَّا يُحْصِيَا

فهو كما يقول الواحدي في شرحه: لا يحصى إلا يحسن. ومعادلتها هي نفس المعادلة

سالبان يتسلط أحدهما على الآخر فينتج عنها موجب، (لا إحسان  $\times$  إحسان  $= - \times - = +$  = إحسان)

وهذا هو الشكل في صورته البسيطة. ولكن المتتبي - وقد أتقنه - يستطيع في بعض

الحيان أن يصنع منه بناء أكثر تركيباً.

ومثال هذا قوله

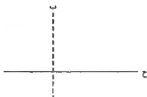
قَدْ كَانَ يَمْتَعِي الْحَيَاءُ مِنَ الْهَيْكَا هَالَهُوْمَ يَمْتَعُهُ الْهَيْكَا أَنْ يَمْنَعَا

ههنا يرتبط الحياء بالبكاء بملافتين جزئيتين في رمزين مختلفين هما الأس واليوم.

ونجتمع هاتان الملافتان الجزئيتان في علاقة واحدة يمكن التعبير عنها رياضياً على النحو الآتي.

$\times$  ب = صغراً، حيث ح هو الحياء و(ب) هو البكاء. وهذه الملافة هي علاقة خطين

متعامدين، وجود أحدهما يلغي الآخر.



فأي نقطة على المحط ح يقابلها في الخط ب صفر، وأي نقطة على المحط ب يقابلها في الخط ح صفر، أي أنه إذا وجدت أي قيمة لـ ح فإن المعادلة لا تصح إلا بأن تكون قيمة ب صفر، وإذا وجدت أي قيمة لـ ب فإن المعادلة لا تصح إلا بأن تكون قيمة ح صفر.  
يؤكد هذا هي البيت أن ح (الحياة) هي الماضي كان يعني ب (المكافئ) نقيضاً كلياً، وأن ظهور ب (المكافئ) هي الحاضر قد نفس ح (الحياة) الذي كان في الماضي نقيضاً لـ ب أي نفي النفي وظهور ب (المكافئ) في الحاضر على هذا النحو جعل ح (الحياة) صفر

(٥)

وقد نتساءل الآن بعد أن سجلنا الظاهرة المميزة لعقلية المتنبئ ولحركة المعاني عند يقول وماذا بعد؟ والواقع أن الظاهرة العقلية لا يمكن أن تتفصل في هذه الحالة عن منهج السلوك العملي. هذه القيم التي تتراءى للشاعر غير مستقرة، حيث يتحول الموجب إلى سالب والسالب إلى موجب، وحيث تتولد من اصطدامها نتائج مختلفة، هذه القيم تشكل سلوك المرء وتؤثر في موقفه من الناس والأشياء والحياة بعمامة. وبرغم الآن أنه في ضوء الظاهرة التي شرحناها يمكن تفسير سلوك المتنبئ في حياته ومع الناس.

ومع أن هذا التفسير ليس أساساً من هدف هذه الدراسة، إذ هدفها الأساسي هو تبين السر في تفرد شعر المتنبئ في حضم الشعر العربي، فإننا مع هذا نشير إلى حقيقة مهمة من حياة المتنبئ، هي الحقبة التي ارتبط فيها بكافور، فقد تورع شعره في كافور بين المدح والهجاء، وهذا في حملته لا يبدو عريباً من رجل عرف جيداً أن الإيجاب يمكن أن ينقلب إلى سلب، وأن الشيء الواحد يمكن أن يقلب الوصفين في ظرفين محتملين، أو عند دخوله في علاقتين مختلفتين. هذا

وقد يُتَقَارَبُ الوصفان جداً ومَوْصُوفَاهُمَا مُتَبَايَعَانِ

كما يقول في مدح عضد الدولة.

لا يأس إذن في أن يقول في مدح كافور.

هجاست به إنسان غير راضٍ وخَلَّتْ بهاضاً خَلْفَهَا ومَاقِيَا

هنا يكون هناك مدح لأسود أحسن من هذا كما يقرر ابن الشجري. وذلك أن المنتهي رأى في السواد الذي يمثل كافر أعلى قيمة تتحقق لإنسان. وعند ذلك يتراجع البهاض ويمقد قيمته.

لكنه من منظور آخر يعود همدخل السواد في علاقة جديدة مع البهاض حين يتذكر أن البيض (ولعل صورة سيف الدولة كانت ماثلة له عند ذلك) عجزوا من قبل عن الصنيع، فكيف له أن يتوقع الخير من الخصية السود (الذين يمثلهم في تلك اللحظة كافر).

وقد حاول نقاد المنتهي القداس وشرّاح شعره أن يتفلقوا المواضع التي كان فيها مادحاً ولكنه أحسّ انهجاء في باطن المدح وما أحسنهم كانوا في حاجة إلى هذا التفطيش والساء والمنتبي نفسه يصرح بأنه يصنع المدح الذي هو في حقيقته هجاء يقول عن مدحه لكافر.

ههنا كان ذلك مدحاً له ولكنه كسان هجسوا الوزي

أي أنه إذا كان هناك من يعتقد أن هذا كان مدحاً لشخص كافر فهو محطئ فقد كان هذا المدح في حقيقته هجاء لكل الناس الذين سمحوا لإنسان في حقارة كافر أن يكون سلطاناً عليهم.

إنه إن استخدم في هذا المدح التقيم الإيجابية ليدل بها أو ليمتدح منها التقيم السلبية.

وبعد، فإن إنساناً هذا منطق تفكيره. وهذه نظريته إلى التقيم الموزعة بين السلب والإيجاب. والمنهجية دائماً من النقيض إلى النقيض، ما كان له أن يقر له قرار، أو يذوق طعم الراحة في حياته. بل كان طبعياً أن يعيش قلقاً مذبذباً بنفسه وبالأخرين. وأن يلاحظه الإحباط حتى آخر لحظة من حياته. والشبه الوحيد الذي نجح فيه هو أنه ترك للأخرين مصدر قلق وتمذيب دائم. وإن كان يطوي في الوقت نفسه على متعة لا تنتهي، ألا وهو شعره.



## الخيال المعقلن وجماليات التجاور ظاهرتان أساسيتان في شعر عبد الرحمن شكري(\*)

هي مقدمة الديوان المصاح لمبد الرحمن شكري، المسمى "أزهار الخريف"، يشير الشاعر إلى قصيدته المسماة "سم الخمة" فيقول: إنها - أي هذه القصيدة - "مأجورة من مسودات كنت قد ألفتها في كتاب اسمه (مجالى الأخلاق) لم يشر، وكثير من قصائد العزل هي هذا الديوان حواطر كانت تحطر لي فأقيدها في رسائل سميتها (رسائل الحب) لم تنشر". وقد قرر شكري هذه الحقيقة وهو في صدد أن يدفع عن نفسه أنه كان يعني هرداً بعينه بما يقول في تلك القصائد.

والحق أن التهمة التي أراد الشاعر أن يدفعها عن نفسه - إذا صح أنها تهمة على الإطلاق - قد جرته إلى اعتراف بالغ الخطورة، يتملق أسلساً بالتجربة الشعرية التي تؤول إليها العملية الإبداعية.

إن هذا الاعتراف الخطير يعهد لنا السبيل إلى فهم المنحنى الأماسي لما يشتمل عليه شعر شكري من تجارب، إذا جار لما أن نسميها تجارب. فنحن هنا أمام شاعر يتقن بين الحين والحين ما يمرض له من خواطر جرئية عابرة، ولكنه - على خلاف ما يحدث مع كثير من الناس - يهرع إلى أوراقه ليمسح فيها ما يمن له من تلك الخواطر ولينا نرتاب في أن هذه الخواطر العابرة إنما كانت تعيد في لغة تثرية؛ فهذا أقرب إلى طابع الأشياء. ولا شك في أن كل حاضرة من هذه الخواطر إنما كانت تتعلق بكرة جزئية، أو بلمحة ذهنية عابرة، وأنه ليس بين الخاطرة منها والأخرى علاقة حميمة بالضرورة، وكل ما هنالك أنها

(\*) هي الثاني عشر من شهر أكتوبر ٢٠٠٢م يكون قد مضى على مولد الشاعر عبد الرحمن شكري مائة

وسيمة عشر عاماً

جميعاً تتعلق - كما يستشف من كلام الشاعر نفسه - بإطار معنوي عام ورحب دل بالحب  
الرحابة، هو "الحب"

ويبدو أن فكرة الحواطر هذه سيطرت على فهم شاعرنا للعملية الإبداعية، وأثرت  
تأثيراً حقيقياً في منهجه في الأداء الشعري، وحددت الأبعاد المعنوية لجمل نتاجه. وتتمثل  
سيطرة هذه الفكرة على عقل الشاعر في أنه كان يعمد إلى استجلاب هذه الحواطر عمداً،  
فهو يمرغ نفسه لها إغراماً، ويعني نفسه الساعات الطوال من أجل اقتناص ما يتاح له  
منها هذا ما يوضح عنه قوله في قصيدة له بعنوان "إلى المجهول" (ص ٢٩٦)

كم ليلة بشها ولها دا أمل	لم يُسلّ قلبي أن غابت أمانيه
لعل حاطر فكر طارقي عرصاً	يدنو بما أنا طول العمر أنفيه
يوضح العاصم المستور عن عطن	وأههم العيش تستهوي بواديه

فهو إذن يقضي الليالي في انتظار أن يطرق باب عقله حاطر يوضح له بعض ما غمض  
واستغرق فهمه وهو يعاني دون شك من أجل اقتناص مثل هذا الحاطر، ولكن أي نوع من  
الغابات هذه؟ إنها - على أحسن تقدير - معاناة عملية صرفة، يتكئ فيها الشاعر على نفسه،  
وحملها حملاً على الحركة في عالم الأفكار الصرفة، المبنوت الصلة بالمعيشة الحميمية  
لتفصيلات الواقع الحي.

وحين ينتهي هذا المساء المتصل إلى مجموعة من الحواطر يسجلها الشاعر في دفاتره  
تكون عملية الكتابة ضد تمت هي الواقع بصورة نهائية، وكان من الممكن أن نظهر هذه  
المجموعة من الحواطر في كتاب يقرؤه الناس، فهكذا كان المشروع الأصلي للشاعر نفسه  
وأدب الحواطر نوع من الكتابة الأنبيية معترف به، وله وزنه وقيمته التي لا تنكر، وعندما  
يشتمع لكاتب بدقة هي الحس، ورحابة هي الفكر، وقدرة فائقة على الملاحظة، وعلى  
التفاعل مع أرق تفصيلات الحياة، وبامتلاك أدوات التعبير، على نحو ما نجد - مثلاً - في  
هيمس الحاطر لأحمد أمين، عند داك لا تكون الحواطر مجرد حكم ومواعظ، وإن كانت  
تعمل في نفس القارئ وهي عقله - آخر الأمر، وبطريقة سرية للغاية، شأن كل ما هو أدب -  
ما تفعله الحكم والمواعظ الحادة والمباشرة هي غملايتها، بل أكثر مما تفعله هذه الحكم  
والمواعظ وأوثق.

غير أن شاعرنا كان - فيما يبدو - يمدّ تسجيل تلك الحواطر مرحلة أولية، مهيأة  
لمشروعات قصائده، وكان هذه الحواطر هي الكثر الذي يؤول إليه بين الحين والحين كلما  
عنّ له أن يكتب قصيدة، وأحشى أن أقول إن هذا الكثر نفسه هو الذي كان يقريه بكتابة

القصاصات 'ممسوخة' ينصح لما - هيمما بعد - أن الأغلبية العظمى من قصائده لا تضمن بمبررات وجودها، وتشككت - من ثم - هي أصالة الدافع إلى كتابتها وسيصبح هذا من خلال عتبة الطابع التراكمي على قصائد دواويه الثمانية التي يضمها ديوانه العام كل هذا يخلص بنا إلى مسألتين أساسيتين.

المسألة الأولى تتعلق بالطابع العقلي الذي غلب على تلك الحواطر.

والمسألة الثانية تتعلق بتوظيف هذه الحواطر فيما بعد فيما كتب الشاعر من قصائد .

وهيما يتعلق بالمسألة الأولى لا مباح من أن يسجل دلالة هذا الطابع العقلي على نوعية التجربة - إذا صح أن نسميها تجربة - التي ينطلق منها الشاعر، والتي يبرر بها في الوقت نفسه وهي إيجاز شديد نستطيع أن نحدد توجه شاعرنا إلى كتابة الشعر بأنه تأملي، وأن تأملاته جرئية وصيفة، وأنها - لذلك - قائمة على التوهم وأقصد بالتوهم هنا ما يفترقه الشاعر من تصورات ذهنية للأشياء، يرتفع بها - في طمه - إلى أهالي الحقائق الكلية الجوهرية للوجود، دون أدنى ملامسة لهذه الأشياء، ويؤكد لنا هذا المهم - مبدئياً - ما أشرنا إليه في مستهل هذا المقال من دافع الشاعر نفسه في مسألة علاقته بالشخص الذين يتحدث إليهم أو عنهم، أو الذين يصف سلوكهم إزاءه أو سلوكه إراهم (وهذا أوصح ما يكون في قصائد الحب)؛ فقد أقام النفاذ على حقيقة أنه لا علاقة لكل ذلك بشخص حقيقيين، ونحن أميلُ إلى تصديق الشاعر فيما ذهب إليه، لا على أساس ثقتنا الخاصة في شخصه، فلا مجال اليوم لهذه الثقة، بل لأننا نجد في شعره ما يصدق دعواه. فإذا كانت كل قصائد الحب - وهي تشكل النسبة العالمية على الديوان كله - لم يشأ الدافع إلى كتابتها أصلاً من علاقة ما مع الآخر، إيجابية كانت أو سلبية، فكيف تولد الدافع إلى كتابتها؟ وكيف تشكلت هذه الكتابة في قصائد لا حصر لها في الديوان؟ وفي الوقت نفسه ليس بوسنا أن نفتتح بأنها نشأت من فراغ؛ فلا شيء يأتي من لا شيء - لا يبقى عندنا إلا أن نسلم بأن هذه القصائد قد نشأت من تصورات ذهنية صرف، هي ما نسميها أوهاماً

وحين نقرر هذه الحقيقة في شأن الطابع التصوري المباشر عن التأمل العقلي، الذي غلب على شعر شكري، لا نكون قد قررنا شيئاً جديداً؛ إذ يبدو أن كثيرين من منتقي هذا الشعر في زمنه قد أدركوا فيه هذه الخاصية، واقتنعوا فيه لا حرارة العاطفة فحسب، بل صدقها هي المحل الأول.

ولما كان شكري يعد نفسه واحداً من حفنة من الشعراء الكُتّاب الذين أخذوا على عاتقهم مهمة إحداث تغيير في المفهوم الأدبي بعامة والشعري بخاصة، فقد راح يشارك في

الجانب التطبيقي للمذهب الأدبي الجديد. ومراجعة هذا التطهير ليست من مهمة هذا المقال، ولكنني أشير إليها في هذا السياق لكي أقف مع شكري عند دفاعه عما وجّه إلى شعره من علبة العقلانية عليه. يقول في مقدمته للجزء الخامس من ديوانه "يسمي للشاعر أن يميز بين جواب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير وكذلك يسمي أن يميز بين ما ينطليه كل موضوع، فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل وهي معالطة غريبة، إذ إن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير.." (الديوان، ص ٢١٧).

إن هذا التطهير في عموميه جيد، على الأقل فيما يتعلق بالنقد الموجه إلى عملية لتعريف بين شعر العاطفة وشعر العقل؛ ففي الشعر العظيم لا يمكن رسم حدود فاصلة بين ما صدر فيه عن العاطفة وما صدر عن العقل. ولكن يبدو أن التطهير شيء والتحقيق العملي شيء آخر؛ هالمتقد هي حالة شكري (وربما انسحبت الملاحظة على رفائق دريه كذلك) هو التوافق بين النظري والعملي، بمعنى أننا لا نجد شعره - من حيث هو إبداع أدبي - مصدقاً لما يطرحه - نظرياً - من أفكار. وليس هنا مجال لشرح الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة، وكل ما عينا هو الاطمئنان إلى حقيقة أن شعر شكري - في الأغلب الأعم منه - كانت تعطب عليه المعاناة العقلية، وأن المواطف التي قد تطل على اسدحياء من خلال هذه المعاناة العقلية هي كذلك عواطف مقلنة إذا جاز التعبير ولا شك في أنه وراء هذا المحس في شعر شكري طموح إلى تحقيق نوع من التماسك بالشعر إلى مستوى الحقائق الكلية، والارتفاع على كل ما هو جزئي ووقتي وعابر. ومن ثم فإنك تقرّ ديوانه - على صحامته - فلا تكاد تحس بشيء فيه يشي بالفناح العام للحقية الزمنية التي عاشها الشاعر، أو بهوموم الإنسان الذي عايشه في مجتمعه - المصري والعربي على السواء - في هذه الحقبة، وكأنك تقرّ شعراً في المطلق.

ولا بأس في أن يكون من أهداف الشاعر الثقافية - لا المتعمدة، كما هو الشأن في حالة شكري - أن يكشف عن المعاني الكلية للحياة؛ فإن هذا يحقق للشعر - كما هو الشأن في الأدب بعامة - خاصية أساسية من خاصياته، ألا وهي إنسانيته. لكن ديوان الشاعر - أي شاعر - ثم ينظر إليه في يوم ما، وفي أي مجتمع، على أنه - بصفة أساسية - كتاب في المعرفة ومصادرها، بل إن الديوان الذي يعن من نفسه هذه الخاصية إعلاناً - كما هو الشأن في ديوان شكري - هو في الغالب أقل دواوين الشعر حداثية لدى قارئ الشعر بصفة خاصة، ومن ثم أقلها تأثيراً.

إن امتزاج العاطفية والعقلية، أو - إن شئت الدقة - اشتغال كل منهما على الأخرى، شيء رائع حقاً، يكسب العمل الشعري قيمة لا تنكر، بخاصة إذا صدر هذا المزيج عن حيال حبيب وحلاق، ذلك أن هذا المزيج من شأنه أن يخاطب في المثلثي كينونته الحية في اكتمالها. حيث تتلاشى الحدود بين أعماله الوجداني وأعماله العقلية، فهل استطاع شكري أن يصنع هذا المزيج المتوارس في شعره، وأن يصدر فيه عن حيال خلاق حقاً؟ لا بد للإجابة عن هذا السؤال من مباشرة عينات من هذا الشعر، وهذا ما سنصنعه بعد قليل.

أما فهما يتعلق بالمسألة الثانية، الخاصة بتوظيف شكري لخواطره فيما بعد في إنشاء عمل شعري، فهنا تنصل اتصالاً مباشراً بمفهوم الخطاب الشعري، وبمصح هذا الخطاب. إن بعض الأجاس الأدبية يقبل - على الأقل في أشكاله التقليدية - أن يسبق عملية الإنجاز الأخيرة للعمل الأدبي مرحلة أو أكثر من الإعداد، فكثير من كتاب الرواية - مثلاً - يحرصون على تسجيل ملاحظاتهم الخاصة على بعض من يلاقون في حياتهم العامة من شحوص وهم يقيدون - فيما يقيدون - تعليقاتهم المتألمة فيما بلغت أظواهرهم من أحداث ووقائع يومية. ولا عربة - بعد - في أن تمتلئ دعاتهم بمثل هذه التقييدات. ولا شك في أن هذه المادة التي يقيدون لا تعرف التجاس بين مفرداتها بعضها البعض، بل أكثر من هذا أنها ربما اشتملت على معارفات، لكن عدم تحاسنها أو وقوع المعارفات فيما بينها لا يشكل أدنى خطورة؛ لأن الكاتب عندما يستثمر هذه التقييدات في عمل روائي لا يسوقها مجتمعة، ولا يسوقها جزأياً، بل يستدعي منها ما يلائم سياق الرواية ويألف وإطارها العام. على أن مرحلة إنجاز العمل الروائي كتابة في صورة نهائية غالباً ما تسبقها عملية تخطيط تقود حركة الإنجاز نفسها.

كل هذا محتمل ووارد في حالة الكتابة الروائية، لكن الكتابة الشعرية لا تعرف هذا الأسلوب من الإنجاز؛ أعني أنها لا يمكن أن تستمد من تقييدات سابقة هافدة للترابط والتجاس، بل تتشكل لمة القصيدة كما تتشكل حركتها للمرة الأولى والأخيرة خلال عملية الكتابة نفسها. وبعبارة أوضح أقول: ليست لمة القصيدة صياغة حاصلة سابقة عليها، ليست صياغة لفكرة أو لمعنى أو لخاطرة سبق تقييدها نثراً، وليست القصيدة في مجملها صياغة شعرية لحشد من الأفكار والمعاني والخواطر، حتى وإن كانت هذه الأفكار والمعاني والخواطر تتمثل بإطار معنوي واحد.

حقاً إن الشاعر لا يبدأ قصيدته من فراغ، وإن شيئاً ما معها - ولا بد من الإصرار على وصمه بالإبهام - يظل يتحرك في نفسه ويبدو ويتشكل في سرية تامة تحصى حتى على

الشاعر نفسه، حتى إنه هي اللحظة المصاغة التي تفرض عليه الانصراف إلى الكتابة لا يكون لديه تصور واضح ومحدد لما هو مقبل على إنجازه. وهذا ما يؤكد أن الشعر ليس صياغة ثائية لما سبق تقييده، أو إعادة لصياغته تأخذ في الحسبان مقتضيات وزن القصيدة وقافيتها. وإن شعراً يتم إنجازه بهذه الطريقة - كما كل شكري يصنع - لا بد أن يكون فاتراً وفادراً للحوية. إنه عندئذ يكون أشبه ما يكون بالشعر التليفي.

ولما كانت كل خاطرة من الخواطر تمثل بنية فكرية موحدة ومنتهية ومغلقة على نفسها، فإن بناء القصيدة ما على أساس من حشد عدد يقل أو يكثر من هذه الحواطر لا بد أن يجعل من هذه القصيدة إطاراً مفتوحاً وبنية غير متماسكة؛ بمعنى أن كل جزئية من جزئياتها، تتمثل في خاطرة من هذه الحواطر، لا تمثل ضرورة يقتضيها البناء الكلي للقصيدة. ولصطلح على تسمية هذا المنهج في الأداء الشعري بالمنهج التراكمي، وهو ليس مقصوراً على شعر شكري، بل إنه يمسر لما منهج الأداء في كثير من الشعر القديم والحديث على السواء، وما زال يفرص نفسه على كثيرين ممن يكتبون الشعر العمودي في أيامنا هذه.

والمقصود بالمنهج التراكمي في هذا السياق غير ما هو شائع في مجال النظر الفكري من تراكم للمعرفة؛ فالتراكم المعرفي قصيلة إذا كنا نتحدث في مجال العلوم. ولكن المنهج التراكمي في مجال الشعر الحديث يحسب على الشعر، ويعد قصوراً في فهم بنية الخطاب الشعري. فالتراكم في هذه الحالة إنما يعني 'تجاور' الأشياء في غير ما سبق يوحد بينها، على العكس من المنهج التوليدي التطوري الذي تخرج فيه الأشياء بعضها من بعض، فتتراحم عندئذ بوشيجة الدم، وتنمو شيئاً فشيئاً من خلال عملية التوالد المستمرة.

هي القصيدة التراكمية تتجاور المعاني والأفكار والخواطر على مسطح واحد وفي حط أفقي، وليس ورودها متوالية في شكل القصيدة، أي معنى بعد معنى، وفكرة في عقب فكرة، وخاطرة في إثر خاطرة، إلا ضرورة كتابية لا أكثر ولا أقل. ولو أن شكل القصيدة كان يسمح للشاعر بأن يشر هذه المعاني والأفكار والخواطر على الصفحة حيثما اتفق لما اختلف الأمر كثيراً، وكل ما هنالك أن شكل القصيدة المعهود يفرض علينا قراحتها في اتجاه واحد، هو الاتجاه الذي احتاره الشاعر. وفي حالة القصيدة التراكمية يصبح هذا الاتجاه مجرد اختيار ضمن عدد كبير من الاحتمالات، ما دامت الوحدات التركيبية للقصيدة نفسها تمثل كل منها - كما قلنا - بنية مكثفة بذاتها، ومغلقة على نفسها. وسواء أطالت القصيدة عندئذ أم قصرت، فإن طولها أو قصرها لا يحمل أي دلالة إبداعية أو جمالية، وإنما

تقتصر الدلالة - عندئذ - على الناحية الكمية للصرف

وقد تجلّى لي هذا المنهج التراكمي وأنا أعيد قراءة ديوان شكري؛ فقد اتضح لي أنه في وسع القارئ المتحرس بالشعر ألا يمضي في قراءة قصائده - بخاتمة الطوال منها، وما أكثرها - حتى نهايتها، وأن يكفي بقراءة جزء من قصيدة لينتقل منه إلى قصيدة أخرى وهكذا، دون أن يشعر بأن سيقاً ما قد انقطع به عند هذا الانتقال ذلك أنه ليس هناك سيق ملزم بالقراءة المتصلة لكل قصيدة حتى نهايتها، ولا يقبل الاستثناء - نسبياً - في ديوان شكري من هذه الظاهرة سوى قصائده القصصية؛ أي القصائد التي يهيج فيها - على نحو ما - نهج السرد القصصي.

هاتان إذن ظاهرتان أساسيتان في شعر شكري: غلبة الطابع العقلاني على معانيه، ومن ثم الحيال "المعقل"، ثم التراكمية هي نهج بناء القصيدة.

ويحس بها الآن، بعد تفصيل القول - نظرياً - هي هاتين الظاهرتين، أن شرع في إشراك القارئ - عملياً - في مباشرة هاتين الظاهرتين كما تتجليان في شعر شكري. ولكي تتحرك هذه المباشرة في إطار معنوي محدد فقد اخترنا الحركة في إطار تجربة الحب، وهو الإطار الذي يستأثر من الديوان بالعدد الأكبر من القصائد

ويشتمل أول ملمح من ملامح العقلانية كما يتجلّى في شعر شكري في إطار تجربة الحب في أن الشاعر يصرف أكبر همه إلى الحديث عن الحب نفسه، كما لو كان يعالج موضوعاً عاماً، وكأنه يصيد أن يطرح علينا تعريباته المختلفة التي تصدق أو لا تصدق، والتي يمس له كل تعريف منها في لحظة بعينها، ومن ثم قد تشتمل القصيدة الواحدة على أكثر من تعريف.

يقول في قصيدة بعنوان "نشوة الحب" (ص ٢٢٢):

١- يا يؤس للحب، إن الحب ذو خدع مثل العراب تراه ثم أظلماني  
ويقول في قصيدة بعنوان "صمم الملاحة" (ص ٢١٢):

٢- والحب حلو ذائب والحب من صباب وسُم  
وفي قصيدة أخرى بعنوان "مواطن الحب" يقول (ص ٢٦٢):

٣- الحب طلاع الثفايا له هي كل واد جيئة أو ذهوب  
وترد في قصيدة "الحب القديم والحديد" ثلاثة تعريفات هي مواطن متفرقة منها.

٤- أول الحب عباب زآخر وبشاياء كسمسوج منهزم

(ص ٢٦١)

٥- ليس للحب قيود أو إصار إنما الود كـمـيـل بالدمع  
(ص ٢٦٢)

٦- إنما الحب جنون وجوى وزجاء واجتـرام وتدم  
(ص ٢٦٢)

وفي قصيدة "الحب والحيال" ترد خمسة تعريفات، الثلاثة الأولى منها متواليّة،  
والتعريفان الباقيان متباعداً أما الثلاثة فهي قول الشاعر.

٧- والحب فيه لدي الصبا إنما الهلاك أو الخلود  
٨- والحب مثل الشمر تشربها فيسمريك الزيد  
٩- والحب مثل الحرب إن شئت يشيب لها الوليد  
(ص ٢٤٨)

أما التعريفان المتباعداً فهما.

١٠- والحب قد يجني على جمعشوق من شر وكيد  
(ص ٢٤٨)

١١- والحب هيئته ثعلب تلهي الشقي عن الجدود  
(ص ٢٤٩)

ولا حاجة بنا إلى استقصاء العنوان كله إذا كنا قد استخرجنا هذه الطائفة من  
التعريفات من مساحة تقل عن عشر الديوان نفسه وقد يقال إن كثرة هذه التعريفات دليل  
على اقتدار الشاعر، وعلى خصوبة تحريره. ولكن لننظر فيما طرحه الشاعر في هذه  
التعريفات من دلالات، فهو يقول لنا إن الحب حادغ، وإنه تجتمع فيه الحلاوة والمرارة، وإنه  
يظهر في كل مكان، وإنه قوي عند بدايته، ضعيف عند نهايته، وإنه طليق، وإنه يجمع بين  
الجنون واللوعة والرجاء وتمذي الحدود والدم، وإنه قد يكون هلاكاً للمرء أو سبباً في  
خلوده، وإنه ينري بالمرء منه، وإنه مخوف كال حرب، وإنه قد يكون شراً مؤكداً على  
المعشوق، وإنه - أحياناً - شيء يمل المرء به نفسه كي يمس شقاءه.

وليس يخص ما تم عنه هذه الدلالات من سداجة تقتصر حتى إلى العموية التي قد  
تجعلها محبة في بعض الأحيان هذا فضلاً عن افتقارها حتى إلى الصباغة المشرقة  
الناجمة حين تلعب جماليات العبارة دورها في الإشعاع الفني الأولي. ويكفي أن يستعيد  
قول الشاعر.

الحب طلاع الشماع له في كل واد جيثة ونهب



أو قوله.

والحب مثل الحسب إن شئت يشيب لها الوليد

أو قوله.

والحب قبيح تلهي الشسقي عن الجسدود

لندرك كيف تجتمع سذاجة المنى إلى غلظة التمييز، ولكن أهم من كل هذا أن يدرك السبب الحقيقي وراء هذا التصور، وهو أن كل هذه المعاني لم تتولد نتيجة معاناة ومكابدة حقيقية، وإنما هي مجرد تصورات وهمية يتكئ فيها الشاعر على عقله.

والملح الثاني الذي يطالعنا في شعر الحب عند شكري هو غياب شخص المحبوب من منظور الشاعر؛ فلماذا نستطيع أن نستخلص من أي قصيدة له، بل من مجموع قصائده في الحب، سمات معينة، مادية ومعنوية، تشخص لما ذلك المحبوب في نفسه ويدهي أن تجربة الحب الصادقة إنما تتحقق من خلال مجموعة من العلاقات بين طرفين، حتى عندما يكون الحب محبباً ومن طرف واحد فإن التعبير عنه إنما يشرح هذه العلاقات التي تتم عن شعص المحبوب. ونحن نقرر غياب شخص المحبوب عن شعر شكري يبقى أن نطرح بالضرورة هذا السؤال: كيف تتحقق تجربة حب مع غياب أحد طرفيهما؟

قد يبدو غريباً حقاً أن يملأ شاعرنا الدنيا بشعر الحب دون أن يؤسس ذلك على تجربة حقيقية، ولكن هذا ما يستقره من شعر شكري. وإذا كان الاعتراف - كما يقال - هو سيد الأدلة، فإننا نجد من شهادة شكري نفسه دليلاً على صحة ما استقرأناه.

يقول في قصيدة بعنوان 'الحب والود':

فمن لي بمن ألقى إليه سريري	وأقصي إليه بالأمي وأصاحبة؟
فما أنا ممن يمشق الفيد قلبه	وتسكب من هجر الحسار سواكبة
ولكن قلبي يمشق الحس والحجا	إذا اقتربنا، والحق شتى مطالبه

(ص ٢٧٢)

وهو هنا يعترف اعترافاً صريحاً بأنه لا يمشق الحس، بل يمشق الحمن ورحابة العقل مقتربين. وبعبارة أخرى نقول، إنه يمشق الصفة لا الموصوف ومعنى هذا أن أعمال شكري كإن بالصفات المجردة لا بالموصوفين، فكان غياب شخص هؤلاء الموصوفين من شعره أمراً طبيعياً للغاية؛ أعني غياب ملامحهم الخاصة المميزة

كيف تستقيم هذه المعادلة العربية؟

لا تكاد تغلو قصيدة حب عند شكري من إشارات إلى المحبوب؛ فهو إذن حاضِر غائب.

أما غيابها فقد عرفها معنا وعرفنا سببه، فكيف كل إن حضوره؟

إن هذا الحضور الذي أعنيه هو الحضور بالضرورة، فما دام الشاعر يتحدث عن محبوب وعن علاقته به فلا بد أن يكون لهذا المحبوب حضور على نحو ما، وهو عند شكري حضور نمطي كما هو الشأن عند كثير من الشعراء السابقين له واللاحقين عليه كذلك، فعلى مدى الزمن تشكل من خلال الأقوال الشعرية نموذج للمحبوب مؤسس على مجموعة من الصفات الوجدانية والسلوكية. وهذا النموذج يطالعنا في كل قصيدة حب بهذه الصفات أو ببعضها، فهو محبوب متكرر، لا عند الشاعر المفرد فحسب، بل عند سائر الشعراء الذين ينطلقون في قصائد الحب من هذا التصور. وإذا كنا قد رأينا غياب شخص المحبوب المفرد بسماته الخاصة من شعر شكري فإن حضور المحبوب - بالضرورة - عنده هو ذلك الحضور النموذجي الذي يؤكد الغياب أكثر من أن يُسمى بالحضور.

إن المحبوب في شعر شكري نموذجي وتجريدي، وإذا كان هو نفسه - أعني الشاعر - يؤكد لنا أنه بعشق الحسن لا الحسن - على نحو ما مر بنا - بما يؤكد أن اهتمامه يتجه دائماً إلى المثالي التجريدي، فإننا نجد أنفسنا في شيء من الحيرة إزاء ما يسميه على محبوبة من صفات لكن شكري لم يتناقض مع نفسه في هذه المسألة قط؛ فهو إذا كان بعشق الحسن (لا الحسن) فإن صفات الحسن التي يحدثنا عنها في محبوبة، أو محبوباته، ليست صفات أصلية في هذا المحبوب، وليست مستكشفة، بل هي صفات يعلمها الشاعر نفسه على هذا المحبوب.

ومرة أخرى لا نستطيع نحن هذه الحقيقة من شعره فحسب، بل نعتمد كذلك على ما يقرره هو نفسه في هذا الصدد، فهو يقول في قصيدة بعنوان "ظالني ما أعذلك" (ص ٢٥٦):

كل حُسن شِمْفَتُهُ      فـيـك، رُوحـي حُـسـاكَ لـكْ

وبعض النظر عن غلظة التمييز وعقلانيته في عبارة "روحي حالك لك"، فإن الشاعر يقرر أن كل صفات الحسن التي يراها في محبوبة ليست أصلية فيه، ولكنها صفات حاكها خياله وأضافها على هذا المحبوب.

وهي الاتجاه نفسه يقول شكري في قصيدة بعنوان "الحب والخلود" (ص ١٧١):

وجعلت الكمال فيك مثلاً      ووصفت الكمال للأحياء

فالشاعر هو الذي يتوسم مثال الكمال، وهو مثال تجريدي لا معالة، ثم يخلع هذا المثال على محبوبة، ثم يجلوه بعد ذلك - كما يقول، ولا أدري كيف - للآخرين من الناس، وكان

المحبوب الذي يحدثنا عنه ليس سوى تكأة يصور من خلالها معانيه التحريدية (مثل الحمس والكمال والعطنة وما أشبه).

ولأن تحقيق هذا الطموح العقلي صعب للغاية، ولأن دأب الشعر أن يتأرجح بين الجري والكلبي، بين العيني والمجرد، بين المحسوس والمفهوم، فقد كان طليعياً أن يضطر الشاعر إلى إنجاز ما هو أقل طموحاً، فإذا هو يلوذ بالإطار المودجي لصورة المحبوب كما رسمها الشعر عبر مسيرته الطويلة. ومن ثم نستطيع في اطمئنان أن نقول: إن المحبوب الذي يظهر بالضرورة في قصائد الحب عند شكري هو محبوب "شكري" - إذا جاز التعبير - وليس محبوباً على التعيين من بين البشر ومن صميم الحياة.

ولننظر الآن في مفردات هذه الصورة - أعني صورة المحبوب - كما تطالعا هي شعر شكري ولأن سمة التكرار متمشية في ديوانه فإن الاختصار على حره من هذا الديوان لاستخراج هذه المفردات لن يكون مفامرة حطرة.

يقول في قصيدة بعنوان "بين الحب والبغض" (ص ٧٨٢):

- ١- لقد كنتَ هي عيني ألد من الكرى وأطيب من طيب الحياة وأكرما  
٢- وجوّدُ فبك الشعر والشعر ساحر وهل تمحّر الأشعار عراً وأعجما؟  
وفيها يقول:

- ٣- أنت رهاك الحمس والحمس فتنة لصاحبه حتى يرى الظلم ممها  
٤- فباصبحت مفروراً تنبه وتثني ورويك هل تبني إلى الشمس سلماً؟  
ويقول في قصيدة "الحب والحلو" (ص ٢٦٩):

- ٥- أنت كالشمس في بهاري مضيء ومبهر في الليلة القمرية  
ويقول في قصيدة "الحب القديم والجديد" (ص ٢٦٦)

- ٦- ولنا في الناس ألف حسنة مثل حسن الشمس جلال للظلم  
ويقول في قصيدة "ليلة القدر" (ص ٢٥٩):

- ٧- أملاًناً ليلة الدهر أملاًناً ليلة المممر  
٨- فقد أبصرتُ من أهوى شبيهه الوجه بالبدن

وهو يجمع بين المعنيين في قوله من قصيدة بعنوان "جنة الحب وجمعية" (ص ٢١٨):

- ٩- وأنت لي بالنهار شمس وأنت بالليل لي نجوم  
ويقول في قصيدة بعنوان "ليس لي شغل سواك" (ص ٢٤٠):

- ١٠- أنت ممّن كل حسن فله الله اصطفاك

- ١١- أنت مسممٌ وهو لقط  
من عناء قسود عمائك
- ١٢- يا بني الحميم إنني  
مؤمن برجس هداك
- ويقول في قصيدة بعنوان "عاية الحب" (ص ٢٢٢)
- ١٣- يا حنة الحس التي أنا أملٌ  
عديرك ملآن وزهرك باصرٌ
- وفيها يقول أيضاً:
- ١٤- وأمنت أن السحر حق فإنما  
فؤادي مفعور وحسبك ساحر
- وفيها أيضاً
- ١٥- فيا كمية الحمن التي أنا عابد  
مناسك تهيامي بها والمشاعر
- ويقول في قصيدة "فراشة الحب" (ص ٢٦٥).
- ١٦- وهيئات أسلو وحمنك ريٌ  
أيسلو عن الري سرب المطائن
- ويقول في قصيدة "جنة الحب وجحيمة" (ص ٢١٨):
- ١٧- من جنة الخلد فيك حمس  
وفيك من زهرها نسيمٌ
- ١٨- فأنت رهري وأنت حمري  
وأنت برقي الذي أشيم
- وفيها يقول أيضاً
- ١٩- والعمش من حمسكم صحيح  
وهو إذا عبيتُم مقيم
- ٢٠- والعمش من لحظكم مضى  
وهو إذا عبيتُم بهيم
- ٢١- أنتم دواء لكل داء  
فأبرئوا قلبي الكليم
- ويقول في قصيدته "الحيبان ماجة الحبيب الثاني" (ص ٢٢١):
- ٢٢- يا حنة الحب وروص العميم  
لأنت بُرَّة لئاسي والهموم
- وفيها يقول أيضاً:
- ٢٣- ظفطك العذب رحيق الهوى  
ووجهك الزاهر زهر العميم
- ٢٤- تبسرى أنفاسك في مرها  
من الجوى والوجد مثل النسيم
- وفيها أيضاً:
- ٢٥- وأنت كالعصية في شكلها  
وحسنها الخالد العميم
- ويقول في قصيدة "صم الملاحة" (ص ٢٤٢).
- ٢٦- صم الملاحة والرشا  
قصة الطداة والأسم
- ساجعت قلبك كي —  
رق صمما أحسن ولا رحم

عك مثل الحبان النعم

٢٧- صمم الملاحية إن حمم

ويقول في قصيدة "الحب والحياة" (ص ٢٤٧).

لادر في الصنادير والورود

٢٨- فتكات طررك كالمق

ويقول في قصيدة "أنا مجنون بحبك" (ص ٢٥٥):

لنفس قلبي مثل قلبك

٢٩- أيها الظالم رفضاً

نَجُني من سوء ريسك

٣٠- أنت كالدهر مريب

نُصنِجت أثمار رطبك

٣١- أنت مستل أنيق

واعتقد الآن أن هذا القدر من الشواهد كافٍ لاستحلال السمعة التي نحن بصدها في شعر شكري. إلا وهي اشتغال صورة المحبوب على عناصر رميخها الشعر عبر رحلته الطويلة واستهلاكها في الوقت نفسه. فهذا المحبوب ألد من اليوم (دعك من سماجة هذا المعنى وسبحه!) وهو عر وممرور يردعيه حسنه الذي هو كالشمس أو كالقمر أو كليهما، وهو معى الحسن، وبني الحسن، وجنة الحسن، وكعبة الحسن، وفي حسنه ري للظماء، وهو حسن مقتبس من جنة الخلد تصح به الحياة، فإذا عاب، اعتلت، وهو دواء لكل داء، وهو كالتمثال (الدمية) في شكله وفي انطوائه على الحسن الخالد ... إلخ.

إن هذه العناصر التي تشكل أبعاد صورة المحبوب عند شكري ترتد جميعاً إلى نموذج "المحبوب الشعري" الذي كثيراً ما طالعنا عناصره هذه في أقوال الشعراء. وبعبارة أخرى نقول إن هذا المحبوب لا وجود له إلا في الشعر، أما في الحياة فلا وجود له. وإذا كان شيء من العبارة قد داخلنا إزاء مصادلة العباب والحضور في شعر شكري بالنسبة إلى شخص المحبوب فإن هذه العبارة تزول الآن نهائياً عندما نستكشف أن حضور المحبوب في شعره كان - في الواقع - تأكيداً لنفاهه.

والملمح الثالث الذي يطالعنا في شعر الحب عند شكري يتمثل في نزعة الترفع التي يحاول ادعائها لنفسه، والتي أعطاهما المقاد اسماً آخر هي مقدمته للجزء الثاني من ديوان شكري (ص ١٠٤) هو "روح الرحولة" لذلك فإن شكري عندما يتحدث في شعره بلسان الحب فإنه يدعي لنفسه أحياناً أنه أكبر من أن يكون المحب المتهالك، وأنه لا يبدل نفسه في غير ما يؤكد كرامتها، ومن ثم لا يستلها. وقد مر بنا قوله.

هما أنا ممن يعشق الفيد قلبه وتسكب من هجر الحسان سواكبه

وكان عشق الفيد وسكب الدموع عندهما يباثر المحبوب بالهجران مما يحط من كرامته، أو ينفي عنه "روح الرجولة" التي امتدحها العقاد فيه. على أن البديهة تقول إن عشق الفيد وسكب الدموع لا يتعارضان بالضرورة ورجولة المحب إذا صبر فبهما الشاعر عن تحريرة صادقة وعلى كل فإن لهجة الترفع إذا كانت تظهر على استعفاء في قليل من أقواله فإنه لم يجمع في الترام هذا الترفع على طول المدى. ويبدو أن هذا الطموح أيضاً كان عمير التحقيق، وإلا فقد تحدث شكري عن نفسه بمثل ما تحدث به الشعراء الآخرون الذين كان يقلب على اعتقاده أنه تمير عنهم وسوف ترى - على سبيل المثال - أن نفيه البكاء عن نفسه لم يكن إلا ادعاء نظرياً؛ فكما بكى الشعراء المحبون منذ امرئ القيس بكى شكري كذلك.

يقول في قصيدة "ليس لي شغل سواك" (ص ٢٤).

لِمَ لا تدبى مسحياً  
كلمةً حين بكائك؟  
ويقول في قصيدة "عناء الطيف" (ص ٢٢٧):

أبيت طوال الليل أنكي بحرقه  
كأنني شكى قد أصيب وليلتها  
ويقول في قصيدة "بين الحب والبعض" (ص ٢٨٢):

الأسى بكائي والمعيون هواجس  
أراقب ليلاً فائت النجم مظلماً؟  
لماذا إذن كل هذا البكاء إذا كان يتعارض مع "روح الرجولة"؟ لا شيء إلا لأن البديل المشود غير واضح، ولأن حالة البكاء مما استقر عليه عرف الحب - شعرياً - منذ البدايات الأولى

وهذه الحقيقة تسلمنا إلى حقيقة أخرى ربما كانت أقسى وأخطر، وهي أنك تقر دهبان شكري كاملاً بهيرتسم أمامك بالضرورة سؤال لا تكاد تجد عنه إجابة شافية، هو: من هذا الشاعر؟ حقاً إنه يحدثنا عن نفسه في شعره كثيراً، ولكن ماذا تراه يقول عن نفسه؟ لا بد من استعراض نماذج من هذه الأقوال. ولكي تتربط الأفكار وتتكامل مسعصر أنفسنا في دائرة ما يقوله عن نفسه في إطار تجربة الحب. يقول:

بهاري حنين واشتياق ولوعة  
وليلي حنين في الهوى وأسى

(ص ٢١١)

أعالج في الأحشاء بأساً ومطعماً  
هيا يؤس أضداد ويؤس المجمع

عمسى أن يتيح الله صبراً يحوطني

فتهدأ اضلاعي وترقا أدمي

عمسى تجمع الأحلام بيني وبينكم

(ص ٢٢١)

ومن لي بها والطرف بالك وسافر

وأهتف طول الليل باسمك جامداً

وهاجس هذا الذكر داء محامر

(ص ٢٢٢)

فهل زورة تشمي الفؤاد من الجوى

هل يس دوائي زورة من خيالك

(ص ٢٢٦)

أرحسي يا حبيب الحبيب بهجرة

هناك توري حسرتي وتردها

ويا حليغ أنت المسراب تكيدني

وحولي صحراء القرام وبهدها

تروعي بالشوق هي كل طرفة

إذا ما انقضت لوعات شوق تصيدها

ويا حليف قد قطعت قلبي صبلغة

وعذبت عيني ندمها وسهونها

(ص ٢٢٧)

كم قد دعوتك في الظلماء منفرداً

وكم صنت كصنح الطائر الفرد

أبيت سهران مشغوقاً بحبك

وليس يئذك لا شوقي ولا سهدي

(ص ٢٥٤)

أبيت لا أذكر إلا اسمكم

فليس لي هي العيش شغل مواء

(ص ٢٤٦)

لولاك ما ذقت طعم العيش لولاك

فالحلو والمر ممزوج بجدواك

لولاك ما بت طول الليل مكتئباً

ولا حنت لبرق من ثناياك

(ص ٢٥٧)

أظل إذا لحت ذا نوع

كذي القُر في هزة وارتماش

أموت من الحب يوماً شهوماً

وحبك هي القلب نام وناشي

وهيهات أسلو وحملتك ري

أيسلو من الري سرب المطاش

(ص ٢٦٥)

أظل إذا ما لحت لي عن فجأة

فأني مضمور ولي طائر

وإن نلت منك الود والعطف والرضا

فلحمت أبالي أن تغور الخواثر

وإن ترعى عبي فالحياء جميلة

وإن حيائي إن قرئت حصيرة

فأنت نسيمي وأنت شقائي  
وبعدك عني موت كorie  
فحنان أدعوك لا تستجيب

كأني لم أفض النهار بحسرة  
ولم يجز دمي حرقه وصيبة

أطل كالأعمى إذا غبتُم

بالله ما تفعل لو تعلموك

أمشي أحدث نفسي عنكم أبناً

أمشي أحدث نفسي عن محاسنكم

واسأل النجم عنكم أين موقعكم  
يمر بي الناس لا أدري مسرورهم  
أكرت من حيك ما كنت أعرفه  
كانما كل مخلوق أمر به

لقد سمع نفسي عنك صبراً وملاوة  
ووالله مالي عنك صبر أطيقة

وإن تبد صدأ هائلهم دياجر

وإن حيائي إن بعدت لمافر

(ص ٢٢٢)

وأنت هلاكي وأنت مماشي  
وقربك بحث يجد انتماشي  
وطرفي إلى نور وجهك عاشي

(ص ٢٦٥)

ولم أك حتى مطلع الفجر أسهر  
ولم يك قلبي والهأ يتسعر

(ص ٢٢٩)

هالعين لا تبصر حتى تراك

أن الهوى أورد نفسي الهلاك

(ص ٢٤٦)

لعل قلبي يسعى بي لشواكا

(ص ٢٥٧)

حتى يغال حديثي لغو مشوان

من البلاد وما للنجم عيان  
فيمستوي فيهم جهلي وعرفاني  
فطال في الحب إنكاري ونسياني  
يصيح باسمك في ملي أذاني

(ص ٢٢١)

وجشمت قلبي صبره فتجشما  
فقد ودع الصبر القديم وسأما

(ص ٢٨٢)



هكذا يرسم شكري لنفسه صورة الشاعر المحب الذي يعاني الأشواق ليلاً ونهاراً، ويعاني منها اليأس والأمل، ويحاول اللوذ بالمصر كي تهدأ النار المشبوبة في صدره وتكف عيائه عن البكاء. وأنه ليأمل في النوم حتى تلوح له صورة المحبوب في الحلم ولكن دون جدوى. فيظل يهتف باسمه طوال الليل إلى أن يظهر له طيفه، لكن الطيف ليس إلا سراباً جادعاً يريد من حسرته، ويحرك أشواقه. وهو لذلك يتمنى أن يبروز المحبوب نفسه لا طيفه، لكنه إذا لاح له فجأة ارتجف كالمنقرور وطار صوابه وزادت لوعته. وهو مع ذلك لا يسلو هذا العيش الذي احتج فيه بعيه وشقاؤه، وحياته وهلاكه. فإذا غاب المحبوب عن عينه أصابه الهمى، وهلكت نفسه، وراح يمشي كالمجنون، يكلم نفسه عنه، لمل رجليه تحملاه إلى مكانه، ويسأل القنوجم ليلاً أن تهديه الطريق إليه. وهو في استغراقه الداهل هذا لا يحس بأحد من الناس ممن يمر بهم أو لا يمر بهم. وأحيراً فإنه تحت وطأة هذا العذاب المقيم يمضي بهشد الصبر والسلوان ولكن دون جنوى.

ولمست أريد أن أستقني علم النفس في تشخيص هذا التمودج البشري؛ فليس هذا من أهدافي هنا، فضلاً عن أنه لا يصلح نموذجاً بشرياً إلا بكثير من التجاور، وإنما يعني أن نتأمل القارئ مجموعة الأحوال التي حدثنا الشاعر من خلالها عن نفسه، فهو يدرك دون عاء أنها أحوال رسختها الأقوال الشعرية على مدى الزمن. ولو أننا راجعنا أحد دواوين الحماسة القديمة، وعلى وجه الخصوص حماسة البحتري، حيث نصف المعاني فضلاً عن الأعراس، لوقعنا على أوصاف لتلك الأحوال جميعها. فالكلام عن سهر المحب المؤرق، وعن بكائه، وعن خيال المحبوب، أو طوفه، الذي يروى الشاعر أو لا يروى، وعن ذهول المحب عن حوله، وعن شقاؤه بالحب وبعييه به (لغ، كل ذلك يطالعا متفرقاً - كما طالعا في شعر شكري متفرقاً ومتكرراً - هي أقوال كثير من الشعراء القدماء، بابهيك عما قاله بالفتان مبالغ فيه شعراء الأرملة التالية، وبخاصة في الأندلس ومصر والشام والعراق.

أريد أن أخلص من هذا كله إلى أن ركناً كثيراً من أقوال الشعراء السابقين قد فرض نفسه على شاعرنا، فكان يصطنع لنفسه الأحوال مصنها التي عبر عنها أولئك الشعراء، سواء كانوا هم أنفسهم أصلاء أو مقلدين، وراح يصور هذه الأحوال نفسها كما لو كانت أحوالاً خاصة به. وهو بذلك قد انهك في عالم الأقوال الشعرية أكثر من انهماكه مع نفسه، وكان الأولى به أن يخلص إلى مماناته الحقيقية الأصلية، فلا يشغلنا بالطيف الذي يعتاده ويخضعه، أو ببكائه الذي لا ينتهي.. إلخ.

وتمضي بنا هذه النتيجة إلى نتيجة أخرى أهم، تتطوي على إجابة واضحة ونهائية عن

سؤالنا من هذا الشاعر؟ ذلك أنه إذا كنا قد انتهينا من قول إلى أن شخص المحبوب هي شعر شكري حاصر عائب، وانتهى بنا التحليل إلى أن حصوره - آخر الأمر - هو تأكيد لميابه. فالأمر كذلك بالنسبة إلى الشاعر نفسه؛ فهو حاضر قائب، وحضوره يؤكد غيابه، ومن ثم يستعصي بهائياً الإجابة عن هذا السؤال.

وعند هذا الحد نكون قد هربنا من القول - نظرياً وعملياً - في الظاهرة الأولى الفاضية في شعر شكري، ألا وهي غلبة العقلانية والتصورات الوهمية على هذا الشعر، ويبقى أن نعرض بصورة عملية للظاهرة الثانية، ألا وهي غلبة النهج التراكمي على أدائه الشعري، وعلى بنية القصيدة عنده.

وينبغي أن يكون واضحاً أن هاتين الظاهرتين ليستا منفصلتين وإن تناولنا كلاً منهما على حدة. حقاً إن الظاهرة الأولى تتمثل بالبنية المعنوية لشعر شكري، وإن الظاهرة الثانية تتعلق بالبنية الجمالية. ولكن الحقيقة أن هاتين السيتين تتحلان أخيراً في بنية واحدة هي القصيدة ومن هنا لن نستطيع مباشرة البنية الجمالية إلا في تعلقها بالبنية المعنوية، وهي وسعاً الآخر أن نقول إن البنية الجمالية للقصيدة عند شكري هي إمرار طبيعي لسينها العقلية، وإيهما - مجتمعتين - حسيطة طبيعية أيضاً لمفهوم الشعر لدى الشاعر في علاقته بالحياة.

وقبل أن أعرض لنموذج مكتمل من شعر شكري للوقوف على نهجه التراكمي في بنائه أحب أن أقدم نموذجاً جريباً يوضح لنا كيف كان شكري يعارس أحياناً لعبة الشعر بمطوق شمراء المعصور للتأخره، على نحو يتيح قراءة البيت الشعري مجزأ، ومن ثم توظيفه في قصائد أخرى وفقاً للمساحة الزمنية التي يشغلها البيت في كل قصيدة.

وقد مر بنا قول شكري:

إنما الحب جـيـون وجـيـوى      ورجـاء واجـتـرام وندم

ومن هذا البيت نستطيع - أو يستطيع الشاعر - أن يستخرج الأبيات التالية، وإن يوظفها

في قصائد أخرى:

- |                      |                  |
|----------------------|------------------|
| ١- إنـما الحب جـيـون | واجـتـرام وندم   |
| ٢- إنـما الحب جـيـوى | ورجـاء وندم      |
| ٣- إنـما الحب رجـاء  | واجـتـرام وندم   |
| ٤- إنـما الحب جـيـون | ورجـاء واجـتـرام |
| ٥- إنـما الحب جـيـوى | ورجـاء وندم      |

- إلـع -

هذا دور أن يستبدل بأي كلمة من كلمات البيت كلمة أخرى. وتستطيع أن تتصور العدد المسحوم من الأبيات التي يمكن تاسيسها على هذا البيت إذا غيرنا كلمة القافية فجعلناها بائية مثلاً، عوضاً كلمة "وعذاب" بدلاً من كلمة "وندم"، وغيرنا معها في كل مرة كلمة من كلمات "الجنون والجوى والرجاء والاجترام" إلى "الصلال والهوى والهوان والانكسار" مثلاً. والآن، ما الذي يسمح لنا في البيت أن نشكل منه هذه الأقوال، وأن نشعور كثرة التشكيلات الأخرى المحتمل استحراجها منه؟

الواقع أن هذا النموذج الجري قد اعتمد في بناءه على تراكمية الألفاظ، ومن ثم أمكن حذف بعضها أحياناً، والتعبير في ترتيبها أحياناً، واستبدال اللفظ أخرى بالمعاني أحياناً أخرى، فليس هناك نسق واحد ملزم، تعمل فيه اللفظة في العبارة، وتتساند فيه الأجزاء مشكلة بنية موحدة ومتضردة. وهذا ما يفرض لنا كذلك ما قرئنا من قبل من أن قارئ ديوان شعر شكري لا يصبر عليه كثيراً، ذلك لأنه حينما قلب صفحاته وجد نفسه يقرأ الأشياء نفسها بأشكال تختلف قليلاً أو كثيراً، كما يفرض لنا - في الوقت نفسه - غرابة ما أنتجه الشاعر في مدى عشر سنوات (الأجزاء السبعة من ديوانه - سوى الثامن - قد نشرت بين ١٩٠٩ و ١٩١٩م).

ومن هذا النموذج الجري ينتقل إلى قصيدة كاملة من الجزء الرابع من الديوان، هي المسماة "آحلام الصيغ" (ص ٢١٤) وتقع هذه القصيدة في اثنين وأربعين بيتاً، موزعة على اثنين وعشرين بقعة أو وحدة بنيائية. من هذه الوحدات اثنتا عشرة وحدة تشغل كل منها بيتاً واحداً، وخمس وحدات تشغل كل منها بيتين، وأربع وحدات تشغل كل منها ثلاثة أبيات، ووحدتان تشغل كل منهما أربعة أبيات. ولا إنكار - مبدئياً - لأن تبني القصيدة من عدد من الوحدات، يقل أو يكثر، ويطول أو يقصر، فمن المسلم به أن القصيدة لا تكتب دفعة واحدة، وأنها - في كل حالاتها - تتضمن على عدد من الوحدات البنائية. لكن المهم بعد هذا - أو قبله - أن ينمو بناء القصيدة من خلال هذه الوحدات في تناسعها وترابطها، والأصح أن نقول في نوالدها: فالقصيدة لا تكتب كبناء الموحّد والمفرد إلا من خلال نموها الباطني وفقاً لمعطيات الخاص، وليس وفقاً لأي معطى خارجي مهما كانت رجاحته وصلابته. وبهذا، يتهج في البناء، وهذا المطلق الخاص، تكتسب القصيدة القدرة على فرض نفسها على المتلقي فلا يملك إلا أن يتابعها حتى النهاية، ولا يحدث له الإشباع إلا بعد أن يفرغ منها. ولا يعني هذا بالضرورة أن تتنظم حركة نماء القصيدة في خط واحد كما تتحرك حبة الخبز في الخيط المشدود، أو كما يندفع الخرتيت صوب عدو أو فريسة، بل كثيراً ما

تقاطع خطوط الحركة الداخلية للقصيدة فينشأ عن تعاملها صدام يولد حركة جديدة، وهكذا.

وقصيدة شكرى موضوع النظر - وهي في الوقت نفسه نموذج لقصيدته بعامة - تمتدح إلى ذلك الكيان الواحد، وإلى تلك الدينامية الباطنية ومن ثم فإننا حين بطائنها لا نكاد نعرف ما إذا كانت تتصل كل وحدة من وحداتها البائية أو لا تتصل بذلك الكيان حتى إذا ما هرعنا من القراءة أدركنا أن كل وحدة من هذه الوحدات كيانٌ مطلوبة لذاتها، وأن وظيفتها محصورة فيها، أعني وظيفتها على المستويين المعنوي والجمالي. ومن ثم قد تروق لنا كل وحدة هي ذاتها أو لا تروق. وحين تنتهي القصيدة لا ندرك لماذا انتهت عند هذا الحد، أو لماذا لم تنته قبل ذلك؛ فقد كان من الممكن أن تمتد، كما كان من الممكن اختزالها. وإذا كان مدخل القصيدة ينطوي دائماً على المبادرة الأولى التي ستمو بعد ذلك وتتكشف وتتصح عبر القصيدة، والتي تهين نفس المتلقي للدخول في مباح القصيدة العام، ونهين له إطار موقعاته. فإن من حقنا أن نتوقع ذلك من مدخل قصيدة شكرى

يقول هذا المدخل

إذا ما دعيتي العن يوماً لريبة	تراودني حتى تلجُ وتمسحشري
ذكرتك كيما تحدث النفس عمة	فذكرك يشي النعم مني عن الشر
وذكرك يشي باظري عن الحما	ويصعد تمسي بالصميلة والظهر

الإطار العام الذي يقترحه علينا هذا المدخل هو إطار الحب حين يكون سياجاً للنعم عن الرسوم الترويات الشريفة الملحة. لكن المؤسف أن هذا الاقتراح الأولي - أو إن شئت الداسيمي - ينهي عند هذا الحد، لتبدأ بعده سلسلة من الاقتراحات الشبيهة المتكتمة بمسها والمعلقة على ذاتها. حتى إذا ما وصلنا إلى نهاية القصيدة قرأنا فيها هذه الأبيات الختامية

الا إن هذا الدهر أوتار شاعر	وشعري أحلى للنفوس من الحمر
الا إن قلبي روضة الشعر والهوى	وملك منهم الحب يبعث في سعري
يحرك أعصاب الخميلة مره	فهو فظ أنفامي ويحمل من شعري

هذه، بما تنتهي إلى اقتراح آخر يقول: إن الحب هو محرك الإبداع. وعند ذلك لا ندري لماذا كان الاقتراح الأول هو البداية، وكان الاقتراح الثاني هو النهاية، بل لماذا يمنع - وفقاً لمثل هذا البناء - من أن يتبادل الاقتراحان المكان، ويظل لكل منهما قيمته وأهميته الخاصة؟

وبين اقتراح البداية واقتراح النهاية كما وردا في القصيدة هناك سلسلة من الاقتراحات ولنقرأ - على سبيل المثال - هذا الجزء من القصيدة.

- |                                |                               |
|--------------------------------|-------------------------------|
| ١- لقد خِلْتُ أن الحب طير صرد  | هأنسي سمعت الحب يهق في صدي    |
| ٢- إذا زال عك الحس والحسن نولة | ثرول ويبقى منه حسك في شعري    |
| ٣- دعت على انهجران في غير علة  | وما كنت تهديه من العبد والعذر |
| ٤- وهيهات أن تسري لحاظك بالهوى | إذا صرت منسياً كأمسك في المعر |
| ٥- كأن على الأفاق بمدك وحشة    | أراها على وجه الحليقة كاستر   |
| ٦- أبنت أمادي الحس في مستقرها  | لتجمع ما بهني وبهك في السر    |
| ٧- دعاء العتي سحر وأبلغ دعوة   | دعاء لهيم دي لواعج مصطر       |

وفي البيت الأول يتحدث الشاعر في الشطر الأول عن موضوع توهمي يتعلق بطبيعة الحب، ثم يقدم في الشطر الثاني منه الحجة الخطابية المبرهنة على صحة هذا التوهم. ومجمل الوهم والبرهان قد يقسم، ولكنه يشغلنا على كل حال بصورة تجسدية لمفهوم الحب.

إذا استقلنا إلى البيت التالي - وفقاً لما يفرسه نسق القراءة الطبيعي - وجدنا الشاعر يصرف عن نفسه إلى الحديث إلى محبوبه في أمر يخصه ولا يتعلق أدنى بتعلق بمفهوم الحب الذي جمعه من قبل في صورة الطائر المنرد. إنه يلفت محبوبه إلى حقيقة أن الحس لا يدوم، لأنه حين يأتي اليوم الذي يرول فيه حسنه لن يجد إلا الدم على ما كان يديه من صد وهجران لمحبه. أي للشاعر - وهو خطاب يستعمل لوباً من التأنيب والتقريع للمحبوب، وينطوي على حيلة عقلية استدرجية ساذجة. ويستغرق هذا الخطاب بيتين، ينقلنا إلى مأساة الحس البشري، وإلى عقلة المحبوب المعتر بحسه وسواء نجح لشاعر في أن يكسبها في هذه القضية إلى جانبه أو لم ينجح فإن المهم هو أنه صرفنا عن الاقتراح الأول، المتعلق بطبيعة الحب كما تراءت له وكما صورها في البيت الأول. إننا لم نكد ندخل مع الشاعر في الشاغل الأول حتى طرح علينا شاغلاً جديداً لا يتعلق بالأول من قريب أو بعيد.

وفي البيت الرابع استنشاف للهجة التأنيب، ولكن على مستوى مفهومي آخر لا يتعلق بمأساة الحس، بل بمأساة التذكر والنسيان ذلك أن المحبوب لا يتشكل وجوده المعال في نفس المحب/ الشاعر إلا إذا ظل حياً في ذاكرته، فإذا طواه النسيان من هذه الذاكرة فقد كل أسلحته، وفقد معها كل مودود وتأثيره

هذا إن اقتراح جديد للتأمل، يقف إلى حوار الاقتراح السابق مباشرة، رأسه برأسه، فلا هو امتداد له، ولا هو متولد عنه، وإلى جاء هي ترتيب الكلام تالياً له.

وهي البيت الخامس يشعلنا الشاعر باقتراح جديد، يتعلق بما يصيب الكون عند غياب المحبوب والأصل في هذا ما يصيب الشاعر نفسه إذا غاب عنه محبوبه، ولكن شكري يعرف جيداً فكرة أن يسقط الشاعر على الوجود الخارجي ما يستولي على نفسه من مشاعر، وهذا كان يستشعر الوحشة لعذاب محبوبه فإنه يسقط هذه الوحشة على الخليفة كلها ومن الواضح كل الموضوع أنه لا تعلق لهذا الشاغل بسوابقه، مجتمعة ومفردة.

ثم يأتي أحيراً البيتان السادس والسابع، فينبطوي الأول منهما على سلوك للمحب/ الشاعر يطرح تصوراً، ويشتمل البيت الثاني الحجة الخطابية (البرهانية) على صحة هذا التصور في البيت الأول يقضي المحب/ الشاعر الليل في عملية استحصار للجن لكي تجمع في المر بيته وبين محبوبه، ولما كل استحصار الحس لا يتم إلا بتماويز وأدعية سحرية فقد راح البيت الثاني يؤكد أن النداء المتكرر اللهيف من قبل المحب/ الشاعر له يعود السحر

وسواء بدت لنا هذه الحالة ثوباً من البالمة المسرفة أو ضرباً من الوهم الشبيه بالهدس، فإن المؤكد أن منهج الشاعر في بناء قصيدته يقوم على أساس نوع من تراكم العناصر أو تجاوزها، وليس على أساس التناقل والتوالد الذي يتوود حركة القصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها. وهبالك قد يكون لعصر ما من عناصر تكوينها أثره وقابليته وقيمتها العنية هي ذاته بمعزل عن العناصر الأخرى، ولكن هذا لا يمنع على منح القصيدة مكتملة بنيتها التماسكة، وشخصيتها المتميزة

هل نقول أحيراً إن جماليات التجاور على نحو ما تجلت في شعر شكري لا تنفصل عن صبح الخيال المقلن عنده؟

## إرادة الحياة وفصول التحول في شعر أبي القاسم الشابي

اختلف المؤرخون لحياة أبي القاسم الشابي حول يوم مولده، والشهر الذي وقع فيه ذلك اليوم، ولكنهم اجتمعوا على أن مولده كان في سنة ١٩٠٩م، ثم يرجح الأستاذ أبو القاسم محمد كرو أنه ولد في شهر مارس (آذار). وكانت ولادته في بلدة "الشابية"، وإليها كانت مسبته، وفيها دفن. وقد كان الشيخ محمد بن بلقاسم الشابي - والد الشاعر - من نسل هذا البيت. كان عالماً عاصلاً، درس بالجامع الأزهر في القاهرة، ثم بجامعة الزيتونة بتونس، وحصل على إجازة "التطويع"، وهي شهادة إتمام الدراسة بالزيتونة. وقد تزوج الشيخ - فيما يبدو - قبل أن يهيئ مرحلة طلب العلم، وأنجب ولده أبا القاسم قبل أن يمين قاصياً شرعياً بعد تخرجه في الزيتونة. وقد فرصت هذه الوظيفة على الأب أن ينتقل من بلد إلى آخر في شتى أنحاء تونس، فأتاح هذا الفرصة للطفل لأن يملأ عينيه من ذلك التنوع المائل في طبيعة تلك الأماكن وطبائع أهلها وأشكال حياتهم المختلفة. وقد استفادت هذه الحقبة من حياة شاعرنا ما يقرب من عشرين عاماً، حيث توفي والده في سنة ١٩٢٩م.

بدأ شاعرنا أبو القاسم حياة التحصيل منذ صباه الباكر، حيث أنحقه أبوه بالكتاب لحفظ القرآن الكريم. وفي سن التاسعة كان قد حفظ القرآن كله. ففُتِرَ به عين والده، ولعله - أي الوالد - قد رغب في أن يوجهه إلى دراسة من نوع دراسته، فتهوّد بنمسه على مدى عامين، يلقنه علوم العربية ومبادئ العلوم الدينية، ويرشده إلى ما يطالع من الكتب التي كانت تحتويها مكتبته.

وفي مستهل عامه الثاني عشر قدم شاعرنا إلى تونس لكي يستأنف دراسته بجامعة الزيتونة وبعد مصي ما يقرب من تسع سنوات حصل أبو القاسم على نصح الإجازة التي حصل عليها أبوه من قبل، لكن استمداه كان مغالماً لأبيه، حيث استأثرت باهتمامه دواوين

الشعر العربي التي أتيح له أن يقرأها، سواء القديم منها والحديث، وحيث بدأت موهبته الشعرية تتمتع وتنتعج، فإذا به يكتب الشعر وهو بعد لم يتم عامه الخامس عشر وبعد ذلك الوقت عرفه أبو القاسم طريفة وعرف قنّـره. لقد كان الشعر طريفة، وكان قنّـره المذخور

لقد وجد شاعربا في بيئة مدينة تونس عوامل دفع لقدراته الخبئية، وإيضاح لرجلته نوافع الحياة وللكون من حوله، وإثراء وتعميق لتجربته الشعرية. وقد ساعد ذلك كله على تحديد موقف الشاعر من القضايا والأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية التي كان ذلك الواقع يطرحها، ومتعدد هذا الموقف تحدثت هي شؤته الضامين الفكرية والشعورية التي أكدها شاعرنا بأعماله الشعرية وكتاباته النثرية على السواء. وبالوقوف على هذه المصامين يمكننا أن نقول: إن الشاعر قد شارك مشاركة إيجابية وفعالة في معركة التحول الحضاري التي كانت قد بدأت في بعض أقطار الوطن العربي خلال القرن التاسع عشر، وبخاصة في مصر والشام، حتى وصلت إلى قمة احتدامها خلال الربع الأول من القرن العشرين. وهي المعركة التي اضطرت فيها الثقافة العربية السامية مع الثقافة المصرية الواحدة من بلدان الغرب. ولقد اختار الشابي موقفه في هذا الصراع إلى جانب تلك الثقافة المصرية على أسس موضوعية محددة، دون التجني على ما في تلك الثقافة السلمية من قيم، وعلى الدور التاريخي الذي قامت به في العصور الماسية، وبمشاركة الشابي في هذه المعركة، وباحتيازه موقفه هذا، يمكن أن يقال: إنه كان - بالنسبة لبيئته التونسية - صوتاً يوشك أن يكون صمداً بين متفغي زمانه، وهو متفرد بين معاصريه من الشعراء التونسيين. لقد كانت دعوته إلى مراجعة التراث الحضاري وتجديده وتطويره عن طريق تدارك وجوه النقص فيه دعوة صانعة للأغلبية العظمى ممن يمثلون الوجه الثقافي لتونس في الثلث الأول من القرن العشرين.

وقد يبدو غريباً على الشابي أن يكون هذا هو موقفه، في حين كانت نشأته كشافة الآخرين، وتعلمه سلفياً كتعليمهم، إن الشابي لم يتعلم لغة أجنبية يستطيع من خلالها أن يطلع على الآداب الغربية والفكر العربي، بل كانت ثقافته عربية صرفاً، لكن هذه المراقبة تروى عندما يمرر أن الظروف قد هيأت له - من خلال الترجمات - أن يطلع على جواب وأفاق من الشعرية الشعرية العربية ممثلة في أشعار الرومانتيكيين، أمثال لامرتين ودي هيسي وبيرون وشلي، وأن يتعرف مفهوم الشعر لدى هؤلاء من خلال الكتاب العرب الذين يقدرون حركة التجديد الشعري في الربع الأول من هذا القرن. لقد قرأ ما كتبه مدرسة



الديوان في هذا الصدد، وبخاصة ما كتبه المقاد عن مفهوم الشعر وطبيعة العمل الشعري ووظيفته، معتمداً في هذا كله على أصول أكتها الشعراء والنقاد الرومانتيكيون الفريسيون من قبل، وفي الوقت نفسه كان الشعراء العرب في المهجر الأمريكي يؤكسون في أشعارهم وفي كتاباتهم نفس المفهوم. وقد اطلع شاعرا على كتابات هؤلاء وهؤلاء. وكما كان المقاد باهكاره أشهراً لدى شاعرا كان جبران بشعره أقرب الناس إلى قلبه. وهكذا استعاض الشابي بما طرحه هؤلاء وهؤلاء من معاهيم عصرية ومبدعات أدبية متأثرة في أصولها بالرومانتيكية العربية عن القراءة المباشرة للرومانتيكية، نظرية وأدباً.

وحين تُذكر هذه الروايات التي رعدت ثقافة شاعرا بمصيلة طيبة من الأدب العربي والمكر الأدبي يسمي أن تُذكر كذلك صداقته للناقد التونسي الأستاذ محمد الحليوي؛ فقد كان هذا الناقد واسع الاطلاع في النقد وفي الأدب العربيين، وكانت له ملكة نقدية مرهفة، وبصر موضوعي دقيق بضروب العن الأدبي، ولا بد أن شاعرنا قد أعاد كثيراً من صداقته هذا الناقد. وفيما كتبه الأستاذ الحليوي، وفي رسائل شاعرنا الكثيرة إليه، ثم فيما كان يدور بينهما من نقاش أدبي، في كل هذا ما يسعف على تلمس ما كان لهذا الناقد في شاعرا من تأثير.

ومن كل هذا نستطيع أن نقول: إن الشابي قد تنققت ثقافة عربية واسعة، وكان فيما يرى فيها من رأي إنما يصدر عن معرفة كافية بها، ولكنه كذلك قد ألم بأطراف محتلفة من الثقافة الأدبية العربية، بصورة مباشرة عن طريق الترجمات، وبصورة غير مباشرة عن طريق الكتاب والأدباء العرب في مصر وفي المهجر وفي تونس بمسها، فهياً له هذا الاطلاع رؤية أدبية وفكرية أرحب وأعمق.

ولم يلجأ الشابي أمام هذين الطرازين من الثقافة إلى البحث عن صورة جديدة يتم فيها التكامل والمراعاة بينهما، بل كان موقعه الذي اختاره إلى جانب الثقافة المصرية حاسماً وبهائياً وهو بهذا الموقف لم يكن يواجه في بيئته التوسية التحمل المكري والأدبي محسب، بل كان يواجه المحافظة في المجتمع في أشكالها وصورها المختلفة، تلك الرعة المتشبثة بالماضي، الواقعة في أسر قوالبه وأطره، والفاطلة عن الواقع الراهن، فصلاً عن استشراف المستقبل.

ولا شك في أن الأوضاع السياسية هي تونس كان لها أثر في هذا التحلف، فقد وقعت تونس تحت الاحتلال الفرنسي منذ الثاني عشر من مايو ١٨٨١م، وحضمت البلاد منذ ذلك الحين لسياسة حييئة تستهدف إبقاء الشعب التونسي في حالة من التحلف المكري عن

طريق تشجيع الهياكل الثقافية التقليدية. والحيولة دون قيام أي حركة تنويرية أو محاولة إصلاح مستتيرة. والهدف الاستعماري لهذه الميامة معروف. ومن ثم كان لحركة التجديد، المكري والأدبي هي توس. كما كان الشأن في مصر والشام والمراق. وجهها السياسي بالضرورة؛ فقد كانت الدعوة إلى تحرير الأدب من قيوده التقليدية البالية هي في الوقت نفسه دعوة إلى تحرير الإنسان من الظلم السياسي والاجتماعي الواقع عليه. ومن ثم كان لأدب الشابي، شعره وكتاباته النثرية، وجهه المكري والفني، كما كان له وجهه السياسي والاجتماعي؛ فلم تكن التجربة الذاتية التي يعبّر عنها هذا الأدب بممرل عن الواقع الجماعي الذي عاش الشاعر في إطاره. فالقيود التي يحس بها الإنسان الفرد - الشاعر - مكبلةً لروحه هي نفسها القيود التي تشل روح الجماعة وتموقفها عن الانطلاق وممارسة الحياة كما ينبغي للمجتمع الحر أن يمارسها.

لقد أدرك الشابي كل هذه الحقائق وعبر عنها أدرك الظلام الذي شاء الاستعمار أن يشير أطلانه على البلاد فقال

إلى د - - - - - من وراء الظلام شِئتُ صباحه  
صبيح النهر محد شعبي ولكن سترد الحياة يوماً وشاحه  
وأدرك الظلم الواقع على أبناء شعبه عن طريق من الفواحي التي تسلبهم حقوقهم الإنسانية وحرياتهم فصرخ في وجهه قائلاً:

ألا أيها الظلم المصنّف حنّة رويدك إن النهر يبني ويهدم  
أعرك أن الشعب معص على قنّى لك الويل من يوم به الشر قشع  
وهي هذا المعنى يقول الشابي قصيدته المسماة 'إلى طفاة المالم' التي يستلها بقوله:  
ألا أيها الظالم المستبد حبيب الفناء عدو الحياة  
وأدرك وقوف الاستعمار في وجه أي حركة إصلاحية مستتيرة فقال:

كلما قام في البلاد خطيب موقظ شعبه يريد صلاحه  
أخمدوا صوته الإلهي بالمسك أمسأوا صدأه وبواجه  
أبسوا روحه قميص اصطهاد فأنك شائك يرد جماعه

لكنه أدرك كذلك وقوف الشعب في حدة التمسك بالماضي وبالقوالب الجامدة والهياكل العاقدة الروح، الأمر الذي يوقفه عن الانطلاق لتحقيق وجوده الحي، ويمطل طافاته المبدعة

أنت دينا يظنها ألق الماضي وليسيل السكابة الأبدى  
مات فيها الرمان والكون إلا أمسها العابر القديم القصي

وهذا داء الحياة الدوي  
إلى الموت، فهو عنك عبي  
والشقي الشقي في الأرض شعبي

أنت قلب لا شوق فيه ولا عزم  
أنت لا شيء في الوجود، ففانده  
يومه ميت ومصابيه حي

هلن كان الاستعمار من شأنه أن يستخدم من الأساليب الحديثة والسياسة الحديثة ما يحقق به أهدافه ومطامعه، كان على الشعوب نفعها، الواقعة تحت يده، ألا تستسلم لواقعها النفس، وأن تكافح في سبيل تحقيق الحياة الحرة الكريمة. ومن ثم اهتدى الشابي إلى أن هذا الكماح رهن بتلك الحقيقة التمسية الإنسانية الرائعة. إرادة الحياة. فمن شأن طبيعة النفس الإنسانية أن يتارعها في كل وقت داهمها، دافع الحياة وداهم الموت. وتظل حياة الإنسان هي عنفوانها ما دام لدافع الحياة في نفسه الغلبة على دافع الموت. فإذا تصبص دافع الحياة في نفسه كان الموت، أو كانت حياته أشبه بالموت.

وقد نقل الشابي هذه الحقيقة إلى الشعب بأسره، فظهر إليه من خلالها، وأدرك أنه لم يخرج - أي هذا الشعب - من حالة الموت إلى عنفوان الحياة إلا إذا بسط فيه دافع الحياة، إلا إذا أراد حقاً أن يكون شعباً حياً، وهذه الإرادة لا تتحقق بطريقة عفوية، بل هي رهن بمدى حرارة "الأشواق" التي يستشعرها الإنسان إزاء الحياة. فإذا خمدت أشواق الحياة في نفس الإنسان فقد الطموح وكعب عن المقامرة، وصار حياً كأنه ميت، أو ميتاً كأنه حي. وفي هذا يقول الشابي أبياته المشهورة من قصيدة "إرادة الحياة"

فلا بد أن يستحسب القدر  
ولا بد للقيـد أن ينكسر  
تـبـغـر هي جـوها وأنـثـر  
من صـمـة العدم المتـصـر  
ثم يعود هي القصيدة نفسها لكي يؤكد هذه المعاني حين يقول على لسان الأرض  
ومن يستلذ ركوب الخطر  
ويقنع بالعيش، عيش الحجر  
ويستقر الميت مهما كبر  
ولا التحل يلثم ميت الزهر  
لما صمت الميت تلك الحفر(٤)  
من لعنة العدم المتصمر

إذا الشعب يوماً أراد الحياة  
ولا بد لـلـيل أن ينحلي  
ومن لم يمانقه شوق الحياة  
فويل له لم تشقه الحياة  
ثم يعود هي القصيدة نفسها لكي يؤكد هذه المعاني حين يقول على لسان الأرض  
أبارك في الناس أهل الطموح  
والمن من لا يمشي الرمال  
هو الكون حي يصب الحياة  
فلا الألق يحصن ميت الطيور  
ولولا أمومة قلب الرؤوم  
فويل لمن لم تشقه الحياة

(٤) لهذا البيت رواية أخرى هي

ولولا أمومة قلب رؤوم      تصرت من الميت تلك الحفر

ولكن كيف يمكن أن تتولد هي النفس الدابلة تلك الأشواق الحارة؟ يجب الشابي بقوله  
 أفتح هـؤادك للوجود، وحله      لنيم، للأمواج، للديجور  
 للثلج تنثره الزوابع، للأسى،      للهول، للالام، للمقدور  
 وانتركه يقتحم العواصف هائلاً      في أمقها المتلبد المقرور  
 ويهوض أحشاء الوجود مقامراً      في ليلها التهبب المحذور  
 حتى تعانقه الحياة ويرتوي      من ثمرها المتأجج المسجور

إنها إذن دعوة إلى تجلية مرآة القلب وتخليصها من الشوائب العالقة بها، حتى تنعكس على صمحتها صور الوجود المادي والمعنوي. ودعوة إلى المفارقة، بل المقامرة، عبر المأمونية العواصف، بافتحام العواصف، والحواس في صميم الوجود.

وهذه الفلسفة لم تكن مجرد دعوة يتقدم بها مصطلح إلى شعبه، بل كانت تجربة حية يعيشها شاعر قبل كل شيء، لقد كان الشابي مقبلاً على الحياة مهماً فيها، ولكنه كذلك لم يكن ليتوقف عند مظاهرها السطحية المازية، بل كان يحاول تجاوز هذه المظاهر إلى الأعماق، إلى الحقيقة الكلية التي تستحوي وراء الصور والأشكال المتعددة. وربما كان لقراءاته الصوفية النادرة أثر في هذه التجربة. وهي على كل حال تجربة عسر عها الشعر المهجري، وبخاصة شعر جمران الذي كان له موقعه من قلب الشابي. وهي كذلك أعني هذه التجربة الصوفية - معلم من معالم البرعة الرومانتيكية - ومن ثم كل حديث الشابي عن "نشوة الصوفية القديمة"، وكعبه أنها "هي روح هذا العالم المنظور". كما كثر في شعره برديد هذه العبارات: روح الطبيعة، روح الكون، روح الريح، صميم الحياة، صميم الوجود، ضمير الوجود.

إن معاناة الحياة في صميمها إذن من شأنه أن يولد هذه "النشوة" نشوة التعرف على حقيقة الكون وحقيقة الوجود والمعرفة امتلاك، وهي - من ثم - قوة - وعندما تتغلغل روح الإنسان في أعماق الوجود فتعرضه على حقيقته تكون بذلك قد اكتسبت القوة التي تؤهلها لمواجهة الطواهر العارضة أو العرضية. وفي هذا الصدد يمكننا أن نهم ونفسر دور شاعرياً في بحث حركة الشبان المسلمين حين كان ما يزال في مرحلة الدراسة بالريثونة، فقد كان هدفه من هذا هو إيقاظ الأرواح وإعادة القوة إليها.

ولكنما نمود فتتساءل كيف كانت تجربة الشابي نفسه مع ظواهر الكون ومع حقائقه الجوهريّة؟ لقد هتج للحياة وللكون قلبه، فهل لقي منهما استجابة له؟ وهل كشما له عن الحقائق المستورة؟

كلما أمال الحياة عن الحق  
لم أحد في الحياة نعماً بديعاً  
هكذا تصبغت الحياة في بلاده هلا تهبب الشاعر عن أمثلته الحيرى. وكذلك تصبغت  
ظواهر الكون:

وسأنت الليل والليل	بل كئيب ورهيب
شاحصاً بالليل والليل	بل جميل وغريب
أترى أمشودة الرعد	عد ابن وحنين
رثمتها بحشوع	مهجة الكون الحرين؟
أم هي القوة تسمى	باعتماد واصطحاب
يتراءى في ثمايا	صوتها روح العذاب؟
عبر أن الليل قد	ظل ركوداً جامداً
صامتاً مثل عدير القمر	ر من نون صاسدي

لكن الكون سكنت من الجواب أحياناً ويحبب أحياناً. ففي قصيدة "إرادة الحياة" يسأل  
الشاعر الليل عما إذا كانت الحياة تعيد إلى ما أذبلته بصارة الريح، أي تسمح الحياة  
والنماء بعد أن صار مواتاً. هيصمت الليل عن الجواب، ولكن الغاب يجيب الشاعر عن  
سؤاله إجابة معسمة، فحواها أنه بالإمكان عودة الروح والحياة إلى الجسم الهامد.  
فالطبيعة لا تعرف الموت المطلق، بل تعرف قصوراً للفحول فلذا جاء الشتاء وعطت الثلوج  
كل شيء. وهوت العصور وتساقط الورق، وبدا كل شيء في حالة موات، فإن البذور تنقش.  
مماثلة وهي تحت الثلوج  
وطحت الضباب وتحت الندى  
لطيغ الحياة الذي لا يمل  
وقلب الريح الجميل العطر  
فالبذور هي الأصل، وهي باقية وقادرة على الكمون، إلى أن تنهيا لها ظروف التفتح  
والنمو. أما الأعصاب والأوراق فعارضة، قد تدبل وتسقط، ولكن أعصاناً أخرى عضة،  
وأوراقاً أخرى محضرة، يمكن أن تشق طريقها إلى الحياة إذا ما لقيت البذرة الظروف  
الملائمة.

هذه الحقيقة التي يستبشها الشاعر من مظاهر الكون الطبيعية إنما تعكس لنا مرة  
أخرى المضمون الروحي لرسائله الشعرية في مجتمعه بخاصة، وفي المجتمع الإنساني  
بعمامة، وهو أن المجتمع قادر على التجدد وامتلاك القوة إذا ما هيئت الظروف فيه للروح  
كي تتفتح وتنمو وتطلق

وإذا كان الإنسان جوهراً وعَرَصاً، جوهرة الروح وعرصه البدن، فهي المجتمع يكون الأفراد عرصاً والمجتمع جوهراً. الأفراد إلى انتهاء، ولكن روح الجماعة شيء باقٍ. ومن ثم كانت إهانة الشابي بروح شعبه أن تلمس عنها ركاز الزمن وأن تتطلق كما تنفص البدرة عنها ركاز التراب وتنشق طريقها من ظلام الأرض ويرودتها إلى نور الشمس ووجهها.

وتتلاقى أطراف تجربة الشابي وتتكامل، فإذا به يتحدثنا عن موقفه من الجمال حديثاً يرمع فيه من شأن الروح ويقلل من قيمة الشكل فالجمال الذي تقع عليه الحواس ليس جمالاً حقيقياً؛ لأنه جمال متحول، ومنغير، ونسبي. أما الجمال الذي تهزل له الروح فهو الجمال المعنوي؛ الجمال الذي يقترب بالحق والخير.

إن الشابي لا ينكر على الجمال الماتات حسنهن وفشتهن ولكنه - كدأبه - ينظر إلى هذا الحسن وهذه الفتنة بوصفهما عرضاً ينبغي تجاوزه إلى الجوهر، إلى الروح فما قيمة الحسن والفتنة في جسم مظلم الروح معتم السريرة؟

قد رأينا الشهور ممدلات	كللت حسننها صباح الزود
ورأينا الحدود صرجها الممد	حر، فأها من منحدر تلك الخنود
ورأينا الشمام تيسم أو تحلم	سكّرى بالشدو، بالفسريد
ورأينا النهود تهتز كالأرهار	في نشوة الشباب السعيد
توقظ الوجد في القلوب ولكن	ليت شعري ماذا وراء النهود؟
ما الذي حلف هذه العتة الغراء	في ذلك القرار البمهد؟
أبوس جميلة كطيور العاب تشد	حو بمعتزق النشيد
طاهرات كأنها أرج الأرهار	في مولد الربيع الجديد
وقلوب وصيفة كتجوم الليل	ضوأعة كعصمن الزود
أم ظلام كأنه قطع الليل	وهول يشهب رأس الوليد
وحصم يموج بالإثم والمنكر	والشر والصلال الدديد؟

هكذا يتمايل الشابي عما وراء كل مظاهر العتة الجسدية المثيرة، يتساءل عما إذا كانت النموس جميلة طاهرة، وما إذا كانت القلوب وصيفة؛ لأن الجمال الحقيقي إنما يتمثل في النموس والقلوب، لا هي الأشكال والأجسام، وهو - بعد - الجمال الأبدي الباقي؛

غير باق في الكون إلا جمال الرُّوح غصصاً على الزمان الأبد  
ووقفة عند رائحة الشابي "صلوات في هيكل الحب" تؤكد لنا هذا المنحى في انفعاله الخاص بجمال محبوبته، حيث تتوارى كل القيم الشكلية في محبوبته، فلا يفعل منها إلا

بجمالها المصري. يتضح لنا هذا منذ مطلع القصيدة:

عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الحديدي

فليس فيما وصف به محبوبته في هذا البيت صفة حسية واحدة، إنها حقاً عذبة، لكن لمذويتها إهداداً معنوية جسمها الشاعر من خلال مصطلحات إنسانية مختلفة، من خلال الطفولة والأحلام والموسيقى وإشراق الصباح.

وحيثما تحركت في هذه القصيدة طالعنك أوصاف الجمال المعنوي يحسه الشاعر في محبوبته فهي "ملاك المردوس"، ورسم جميل عبقري، "وهجر من السحر"، وروح الربيع، إلى غير ذلك من الأوصاف. حتى عندما يتوقف الشاعر عند مظاهر الجمال الحسية فيها إذا به ينقلها من مستواها الحسي إلى المستوى المعنوي:

خطوات سكرانة بالأماشيد      وصوت كرجع ناي بعيد  
وقوام يكاد ينطق بالألحان      في كل وقفة وقعود  
كل شيء موقَّع فيك حتى      لفحة الجيد واهتراز النهود

ثم ينظر إلى تجربة الشابي من زاوية أخرى فيطالعنا منها وجه آخر، ولكنه كذلك يتوأم ويتكامل مع سائر الوجوه وهي هذا الوجه يتعدد أمامنا موقف الشاعر من العقل والعاطفة.

إن الشاعر يبحث عن الحقيقة الكلية المستخفية وراء مظاهر التعدد، وعن الروح الكامنة في صميم الأشكال والأحسام، وعن الجمال المثالي الذي يكمن في هذا الروح. هذا الشاعر الذي يرى سماعته في معانقة النور لا يمكن أن يتحد من العقل وسيلة للفهم وتعرف الأشياء؛ لما يمثلها العقل من صرامة للمنطق، ولجفافاته طبيعة التجربة الشمورية الحية. ومن ثم رجع الشابي من قهمة الوجدان، وجعله وسيلته التي يتلقى بها الحياة، ورائده هي البصر بها وإدراك كنهها. إنه فنان في المحل الأول، وليس للعقل أن يقحم نفسه بمنطقه البارد على تعريته الحيوية، وإلا فقدت هذه التجربة حرارتها، واستحال العمل الفني الذي يعبر عنها قوالب ومعادلات عقلية صارمة وجامدة. وإنما ارتبط الفن في نفسه بالوجدان، فكان شعره تعبيراً عن "وقع الحياة على وجدانه" بأوسع ما تدل عليه هذه العبارة. وهو في إيمانه بالوجدان يتفق مع نظرة مدرسة النيوان إلى الشعر، ومع شعراء المهاجر، بخاصة جبران وبميمة.

لقد عاش الشابي بمواقفه حتى كادت المواقف عنده تصبح مرصاً ناهشاً كما تقول نازك الملائكة. وقد توزعت هذه المواقف بين همومه الشخصية ومشكلات مجتمعه، فكان

العبء عليه ثقيلاً، فلم تتولد عن هذه المواقف المشبوبة إلا الألام والأحزان، فكان 'يحمل الوجود - على حد تمبيره - على قلبه، كأنه هو المسؤول عن كل ما فيه وربما تمرد الشاعر على نفسه ونديها للتخلي عن هذه الهموم:

حلُّ عبء الحياة عنك وهياً      بمعها كالصبح طلق أديمه  
فكشهر عليك أن تجعل الدنيا      تمشي بوقصرها لا تريمه  
والوجود العظيم أقدم في الماضي      فما أنت ربه فتقيمه

ولكن هل كان في وسعه أن يستجيب لهذه الدعوة؟ لقد كان الشعر - كما قلنا في مستهل هذا الحديث - هو قدره، وما كان له أن يفلت من هذا القدر وإن تمرد عليه بين الحين والحين. ما كان له أن يطرح عن نفسه رسالة المن وأعباءها النفسية الثقال وعداباتها، وأن يُحمد في نفسه عواطفه المشبوبة، وأن يواجه الحياة بمقل عملي شأن الآخرين. ما كان له أن يقول

عشُّ بالشعور وللشعور فإبنا      دنياك كون عواطف وشعور  
شيدت على العطف العميق وإنها      لتجف لو شيدت على التفكير

ما كان له أن يقول هذا ثم ينقلب على نفسه فيجمع مشاعره، ويحكم في كل شيء عقله.

لقد أفسد روحه في التنهي للحياة وهي إيقاظ الأرواح الخاملة، ولم يَسَّ وراء منصب عملي أو كسب شخصي؛ لأن هذه كانت هي رسالته الملوطة به، التي لم يكن هناك سبيل إلى الفكاك منها، شأنه في هذا شأن أصحاب الرسائل من الأنبياء والمصلحين. وربما حُيِّلُ لشاعرنا في وقت من الأوقات أنه يعني حياته عبثاً، وأنه يحترق من أجل الآخرين، دون أن يلقى منهم الاستجابة المشجعة، بل إنهم ربما أنكروه. وإنه لهيئز لذلك أشد الحزن، ويألم عاية الألم. وقد كان هذا الإنكار حرياً أن يصرفه عن طريقه، وأن يرده إلى العقل، ولكنه مع ذلك لا يملك إلا أن يستمر، وأن يجسد المحاولة. وإنهم ليرمونه بالجنون وفقدان العقل فما يابه بذلك، ولكلهم يفلقون أرواحهم وقلوبهم دونه، بل يعبثون بقطع روحه التي يتقدم بها إليهم فيهز، ويمنون في ذلك الامتحان فيصيبه اليأس أحياناً، ويرم منهم إلى الذاب يلتصق لروحه السكونة.

في صباح الحياة ضمخت أكوابي      وأترعتها بخمرة نسمي  
ثم قدمتها إليك فأهرقت رحي      في ونمت يا شعب كاسمي  
فَسألت ثم أمكتُ الأمي      وكففت من شعوري وحمي



ثم نضُفْتُ من أراهير قلبي	باقية لم يعمتها أي إنس
ثم قدمتها إليك همرقت ورودي	ودُفِنْتُ بها أي نؤس
ثم ألبستني من الحرير ثوباً	ويشوك المفسور توجت رأسي
ها أنا ذاهب إلى الغاب يا شمسي	لأقضي الحياة وحدي بهامس
ها أنا ذاهب إلى الغاب عليّ	في صميم الغابات أدفن بصمي

والعودة إلى الغاب ليمت مجرد انتقال من حياة الناس بكل ما فيها من صخب وصجيج إلى حياة الهدوء والاستقرار، فما كانت نفس الشابي بالنمى الهائلة وإن بدا في مظهره ودعماً، وما كان الهدوء والاستقرار بالنسبة إليه ضرباً من الجمود أو الموت، كلا، فالغاب رمز نفسي، واللجوء إليها يمثل الرغبة الدفينة في العودة إلى رحم الأم، ومعطى هذه الرغبة هو معطى شعوري في المكان الأول يناقض المعطى العقلي، فذهاب الشاعر إذ إلى الغاب إنما يمثل تمسكه بمعطيات الشعور التي يرفضها المجتمع، ورعصه منهج العقل الذي يتمكن به هذا المجتمع. وقد كشف لنا الشاعر نفسه عن هذا المضمون وأكد هيماً وجهه إلى مجتمعه الذي أنكره من نقد حين قال:

أنت روح غسبية تكره النور	وتقضي الدهور في ليل ملن
أنت لا تدرك الحقائق إن طافقت	حواليك دون مس وجس

هو إد مجتمع لا يدرك الحقائق الشعورية ولا يقدرها، ولا يفتتح إلا بما هو عياني ملموس.

وبدعي أن الشاعر لم يذهب حقاً لكي يعيش في الغاب، ولكنه اضطر إلى أن يتموقع داخل شريحة روحه، يحتر آلامه وأحزانه، ثم يصمي بها بين الحين والحين.

وهنا يبرر أمامنا وجه جديد من وجوه تجربة الشابي، يلتقي فيه مع كثير من الشعراء الرومانتيكيين، وأعني بذلك الشموخ بالمرية. فقد اضطر هؤلاء الشعراء - أمام أوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية المتدهورة، ونتيجة لمجرهم عن القيام بدور إيجابي فعال في توجيه الحياة والناس - اضطروا إلى الفرار من مجتمعهم. ولكن "أين المفر؟" إنه فرار إلى داخل النفس وإلى انحصار من الحرية في الريف أو من الغابة ملاذاً.

والشموخ بالقرية شموخ أسيان وحزين، يورث صاحبه الكآبة وإن اجتمعت له كل أسباب الهم والتملي:

مهما تضاحكت الحياة	هأنني أبدأ كـثيب
أصفي لأوجاع الكآبة	والكآبة لا تجيب

ويصنع النعيب	في مهجتي تتأوه البلى
وتشن غمضة الكروب	ويضج جبار الأسى
سهطل في الدنيا غريب	إنسي أنا الروح السدي

ولا شك في أن هذه العربة قد فرضت نفسها على شاعرنا فرضاً، وإلا فإن حبه أبناء شعبه لم يكن يدانيه حب، ورعبته هي التهوض بهم كانت أكيدة. وإما فرضها عليه ذلك المصدع الذي فصل بين رؤيتهم ورؤيته، وبين مهجهم في الحياة ومنهجهم، فصاروا لا يتجاوبون معه، ولا يدركون مراميها البعيدة، وإذا كانت هذه الغربة مفروضة عليه كان من الطبيعي أن تورثه الشقاء

يا صميم الوجود كم أنا في الدنيا	غريب أشقى بغربة نفسي
بين قوم لا يفهمون أمأشيد	هؤادي ولا مفعاني بؤمي

ويرتفق شعور العربة عند الشابي ويتولد عنه شعور بالملالة والسأم، وذلك عندما تختزل تجربة الحياة، على رحابتها وتنوعها وثراتها، في مجرد صور مكررة وأشكال معادة، وهذه الملالة وهذا السأم إما يتوالدان في نفس الفنان عندما تقصر الحياة الاجتماعية من التجارب الجديدة المثيرة، وتستند الأعراف والتقاليد للورثة بملوك الناس وعلاقاتهم بعضهم بعض. عندئذ يحس الفنان أنه إنما يعيش في سجن، ولا غربة عندئذ أن يقول الشابي

سأم هذه الحياة معاد	وصببأح يكر في إثر ليل
ليستي لم أهد إلى هذه الدنيا	ولم تصبح الكواكب حسولي
ليستي لم يعانق الفجر أحلامي	ولم يلثم الضياء جمولي
ليستي لم أزل كما كنت سوءاً	شالماً في الوجود عهر سجين

ولقد تصافرت على تشكيل تجربة الشابي على هذا النحو - إلى جانب هذه الظروف الجماعية - عناصر شخصية، تتعلق بحياته الخاصة وعلاقته بأقرب الناس إليه، بالثلاثة التي أغرم بها في مشهل تفتحها الوجداني ثم اخترعها الموت، وبأبيه الذي كان يسيغ عليه من عطفه ورعايته، ويحمل عنه تكاليف الحياة، ثم إذا به يودع الدنيا مطلقاً له تركة من الأعباء والمسؤوليات، ثم يزوجه التي لم يكن - فيما يبدو - يرى فيها المثل الأعلى للمرأة الذي كان يشده، وأخيراً في العلة التي أصابت قلبه، وهي العلة التي مات بها.

أما تجربة الحب الباكورة الغنمة فقد تركت في نفس شاعرنا ندوباً لعلها لم تتدمل في يوم من الأيام. ومنذ أن اختلف الموت منه تلك المحبوبة تجسم الموت أمامه بوصفه عدواً

الحياة وكان شاعرياً - كما عرفنا - يحب الحياة وتحرك روحه بأشواقها ، وإنه ليتذكر سمادته بتلك التجربة وما حلقه موت محبوبته هي نفسه من أشجان:

ثم احسنت - أوداد	طائرة بأجنحة المون
بحر المسماء، وما أما	هي الأرض تمثال الشجون
قد كان ذلك كله بالأمس،	بالأمس البسمة
والأمس قد جرفته مهوراً	بد الموت المنهد
بالأمس قد كانت حياتي	كالسماء الباسمة
واليوم قد أمست	كأعماق الكهوف الواجمة

أما موت أبيه فقد خلف له لوحة جارفة وأسى مستهداً، ولكنها لوحة وأسى من نوع آخر يستغرق الإنسان حقاً، حتى إن المرء ليمجز عن أن يعبر عن شيء مما تصطرم به نفسه، (وهو ما حدث لشاعرياً إثر وفاة أبيه؛ حيث ظل يحس بالميز عن رثائه)، ولكن ما تليث الحياة أن تغطي تلك اللوحة وذلك الأسى:

ما كنت أحسب بمد موتك، يا أبي	ومشاعري عمياء بالأحرار
أنى سأظلماً للحياة وأحتمى	من كأسها المتوهج النشوان
وأصود للديبا بقلب خافق	للحب والأفراح والألحان
حتى تحسرت المسون وأقبلت	فتى الحياة بمحرها المتان
هإذا أنا طعل الحياة المتشبي	شوقاً إلى الأمواء والألوان

هذا ما يقررر الشابي في العام الذي توفي فيه، بمد وفاة والد بعوالي خمس سنوات، ولكن إقباله على الحياة لم يكن يعني أن ظاهرة الموت بكل ما فيها من عبثية وقسوة كانت قد توارت عن ضميره، بل كان دائم الإحساس بها، وربما صرخ في وجهها صرخة الإنكار والتمرد.

أيها الموت، أيها القدر الأعمى	قموا حيث أنتم أو فسيروا
ودعونا هنا نغمي لنا الأحلام	والحب والوجود الكبير
وإذا ما أميتم فاحملونا	ولهيب الفرام في شفتينا
وزهور الحياة لمسيق بالمطر	وبالمسحر والصبا في يدينا

وهكذا يريد الشابي أن يظل معانقاً للحياة حتى اللحظة الأخيرة، وإنه لتشدت عليه الملة، وينصح له الطبيب بالكف عن الانفعال والعمل حتى يبرأ، ولكن روحه المتوثب لم يستجب لذلك النصيح، وظل يرهق قلبه حتى لفظ أنفاسه الأخيرة، ومن الطريف أن نجد

شاعربا، والموت يتمثل إلى قلبه شيئاً هشيناً، قد أدرك نهايته، ولكنه أمام بطلان الحياة وعيشتها ينظر إلى الموت بوصفه تجربة جديدة، ربما كان فيها خلاصه. وهو من أجل هذا يقبل عليه وكأن داهماً عامضاً هي أغوار نفسه يسوقه إليه سَوْحاً. إن الشاعر الذي "أراد" الحياة ذات يوم يفسح الطريق لإرادة الموت، ولكنه في الوقت نفسه يحيل الموت إلى تحريرة إنسانية حية

جف مسحور الحياة يا قلبي الدا      مي فهياً تجرب الموت هياا  
وهكذا استعجل هذا الشاعر موته، فوافته المنية وهو بعد في صدر شبابه، في التاسع من أكتوبر سنة ١٩٢٤م، ففقدت به الحياة واحداً من القلائل الذين أفتوا حياتهم في حبها والإخلاص لها.

وعلى الرغم من قصر الحقبة التي عاشها الشابي مدمعاً ظهرت معه الحياة بشروية شعرية أصيلة تمتد من أصنق الإضافات الجديدة القليلة إلى الشعر العربي الحديث التي أنسجها جيله والحيل السابق له. وإذا لم يكن حجمه الحقيقي قد تحدد على المستوى الوطني والقومي في حياته فلقد أخذ صوته يتردد على مر الأيام في شتى أرجاء الوطن العربي، وبرزت قيمته بوصفه مناضلاً حلاقاً وفناناً مبدعاً وثائراً رومانتيكياً من الطراز الأول

## غنائية الذات

### عبد الرحمن الخميسي "سيرة شعرية"

من المقرر والمستقر في الضمير الأدبي أن القصيدة في الشعر الفناني تعبر أساساً عن تجربة فردية تتعلق بالشاعر المبرد، حتى وإن كانت هذه التجربة مما يتاح للآخرين في حياتهم العامة والحاصة. ومن هنا تكاسب التجربة الواحدة نفسها خصوصيتها، فهي تتشكل لدى كل شاعر تشكلاً خاصاً، يستمد الشاعر عناصره من طاقته الإبداعية، وقدرته على رؤية العلاقات الجديدة والمنهشة بين هذه العناصر.

وشاعر القصيدة الغنائية هو نفسه مؤلفها، وهو في الوقت نفسه المنكلم فيها، فهو يعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها، وكل كلمة فيها تنتمي إليه على نحو مباشر. وأوجرها قول: إن القصيدة بهذه المثابة هي "أنا" الشاعر وقد جعلت من ذاتها موضوعاً لمثلها

هي القصيدة الغنائية بحق لا يقف الشاعر وراء قصيدته، بل يستقر في قلبها، وهو لذلك لا يكاد يخفي عن عين متلقي القصيدة، بل يوشك أن يطالبه معلماً عن نفسه في كل سطر منها، وحتى عندما لا تظهر "أنا" الشاعر صريحة - وما أكثر ما يستهل الشاعر أبياته بضمير المتكلم المبرد - فإن أي عنصر خارجي يشتمل عليه الخطاب الشعري إنما يقدم من خلال الشاعر، فكل شيء منظور إليه من داخل الشاعر، ومضمور شعورياً - أو لا شعورياً - مع غيره من الأشياء في نسق لا وجود له في الخارج. يستوي في هذا أن يكون هذا الشيء عنصراً طبيعياً، أو شخصية بشرية، أو واقعة، أو قصة

الشاعر الفناني إذن محلي دائماً لرؤيته الباطنية، وكل الأشياء إنما تتشكل وفقاً لحالته العقلية، وتتلون بلونها، في لحظة زمنية بعينها. وهذا ما يجعل له حضوراً بارزاً وطاقياً هي

بعض الأحيان في كل ما يصدر عنه من شعر غنائي. إنه يرى، ويحس، ويعاني، لكن ما يراه وما يحس به وما يعانيه يظل له وجود هلامي في نفسه، إلى أن يتمكن من بلورة ذلك كله في خطاب كلامي له خصوصيته. وهذه الخصوصية هي التي تعلن عن شخص صاحبها؛ عن رؤيته وأحاسيسه ومبادئه، أو لنقل إنها تعلن عن نوع تجربته ومستواها من جهة، كما تعلن عن قدرته على صياغتها في خطاب شعري، بكل ما يقتضيه الخطاب الشعري من مشخصات، من جهة أخرى. ولا يمكن أن تتحقق هذه الخصوصية دون حضور لشخص الشاعر، على نحو مباشر أو غير مباشر؛ لأنها لصيقة به.

بهذا المعنى نهم ذاتية الخطاب الشعري في القصيدة المناثية، وكيف يظل عليها الشاعر من خلال هذا الخطاب.

وبروز شخص الشاعر من خلال "أنا" المتكلم في القصيدة كثيراً ما يسهح في حملنا على التقرب منه، والإحساس به، والتمعن بتجربته على النحو الذي صاغها عليه. وبعبارة أخرى تتجسّد هذه الأنا في إنشاء علاقة بينها وبين المتلقي، وذلك مرجحه إلى حميمية الخطاب في هذه الحالة. فالأنا تعرض نفسها على المتلقي من داخلها، ومهما اصطفت من الأقمعة فإن هذه الأقمعة تظل أقوى دلالة عليها، وأصنق إخفاء مكوناتها من وجهها الصريح المباشر. فصح في القصيدة الغنائية لا تتفاعل مع "أنا" الشاعر الجماعية العامة والمعلمة وإن خُيّل إلينا في بعض الأحيان أن الأمر كذلك، والحقيقة أننا نتعامل مع أناه الأخرى المقتردة بين كل الأنواع.

على أن هذه العلاقة التي تنشأ "أنا" المتكلم في القصيدة مع المتلقي لا تقتضي دائماً وبالضرورة إلى نتيجة واحدة، بل قد تقضي إلى النتيجة وضدها؛ فقد تتجسّد في اكتساب تعاملنا مع هذه الأنا إلى الحد الذي يتوحد فيه معها، حيث تصبح "أنا" المتكلم عندئذ هي نفسها "أنا" المتلقي للخطاب. وقد تضمني هذه العلاقة إلى صد ذلك حين تكون "أنا" المتكلم عبئاً ثقيلاً على المتلقي. والممول في تحقيق هذه النتيجة أو تلك على ما عبر عنه الناقد الإنجليزي "ولتر بيتر" ذات يوم بمدى صدق الرؤية الداخلية.

وبعد ما يتحقق للشاعر نقلاً المصيرة، والقدرة على التكرير الذاتي للتعبير بما تثيره من مواطن وانفعالات، ووقوعه على التعبير الملائم لها فإنه حري بالقصيدة عندئذ أن تنشئ بينها وبين المتلقي علاقة إيجابية. وقد كان الناقد الإيطالي كروتشه يمول على مدى ملامحة الصورة "التعبيرية" للموضوع المناثي أو الماطمة في تقدير نجاح القصيدة أو إحباطها. فتحاح القصيدة - وفقاً لمشروعه - رهن بالتساوي بين صورة التعبير والمبرر عنه، أما إحباطها فإنه يرجع - عنده - إلى أحد سببين. إما أن تكون الشحنة أكبر من العبارة كما

هو الشأن في كثير من الشعر الرومانسي، وإما أن تكون الشحنة أقل من أن تصنع قصيدة، فيتم نمويض هذا التقصان من خلال تكرار صور مأخوذة من قصائد أخرى كما هو الشأن في الكلاسيكية.

الصدق المعني لدى الشاعر - إن - لا يتعلق بالموضوع الثمائي "العاطفي" وحده، ولا يتعلق به في ذاته، بل يتعلق أساساً بمدى ملائمة التعبير لهذا الموضوع ومدى اتحاده به، أو توحده معه. وحين يتحقق الصدق في القصيدة بهذا المعنى وعلى هذا النحو تزداد احتمالات قيام علاقة حميمة بين "أنا" المتكلم في القصيدة والمتلقي قد تصل - في أقصى درجاتها - إلى مستوى التوحد بين الطرفين

وسواء برزت "أنا" المتكلم ساهرة أو استخمت في القصيدة المعنوية فإن القصيدة تظل وسيلة لإنتاج خطاب ذاتي أو ترجمة ذاتية للشاعر؛ أي "سيرة شخصية". وهي هذا الصدد يتذكر - نصيفة خامة - ما سمعه جيل الشعراء الكبار من الرومان، أمثال "أوميد" و"هرجيل" و"كانالوس"، فقد كانت أشعارهم الفئائية بمثابة ترجمة ذاتية لشخصهم

والذي يهمنا من تقرير هذه الحقيقة، ومن الإشارة إلى نموذج تاريخي يعينه، هو ما تدل عليه في موقف الشاعر نفسه الذي ينحو في شعوره هذا النحو؛ فهي تدل على أن هذا الشاعر شديد الوعي بذاته، وأنه قد صار - نتيجة لذلك - قادراً على إعادة إنتاجها في الخطاب الشعري، بحيث تتحول الأنا الشخصية إلى "أنا" شعرية.

وهي إيجاز أقول. إن القصيدة المعنوية بمثابة قضاء شعري يعاد فيه إنتاج "أنا" الشاعر، أي سيرته الذاتية، من خلال "أنا" المتكلم، حيث تصح عندئذ "أنا" فنية (إذا جاز التعبير)، أو سيرة ذاتية فنية. وعلى هذا الأساس تصعب المطابقة بين السيرتين، أو اتحاد إحدهما دليلاً قسبياً على الأخرى، وإن كانت الثانية منهما إعادة إنتاج للأولى. وإذا قلنا، إن القصيدة المعنوية تمكس دائماً حضور الشاعر، وأنه ساكن في قلبها، وأنه يطالما فيها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فإنما يعني حضوره الفني؛ أي أداء المثجعة فنياً أقول هذا تمهيداً للنظر في شعر عبد الرحمن الخميسي.

والخميسي شاعر نشأ في حجر الرومانسية العربية حين كانت قد استفاضت في الشعر العربي، لا في مصر وحدها بل في عدد من الأقطار العربية، فضلاً عن المهاجر الأمريكي الشمالي؛ فأشعاره الأولى ترجع إلى أواخر الثلاثينيات وكما أن إبراهيم ناجي قد ظل على رومانسيته حتى وفاته في الخمسينيات؛ أي بعد ظهور حركة الشعر الجديدة وامتدادها على الساحة العربية، فكذلك ظل الخميسي يحمل نفسه الرومانسي حتى بعد

تطور منحاه الأيديولوجي بعد ثورة ١٩٥٢م إن لم يكن قبلها . ولا عرو أن كان الخميسي صديقاً لناعي، وتأثره به لا يحفى على المتأمل في شعره.

ولأن الخميسي كان يحمل قلب فنان ولم يكن مجرد شاعر، فقد تنوعت مجالات نشاطه الفني، وكان ذلك على حساب الشعر على نحو ما . ومن هنا بدأ الخميسي شاعراً مثلاً، إذ لم يترك سوى ديوانين اثنين، هما: "أشواق إنسان" و"دموع وبيران" (نشرت له دار الكاتب العربي بالقاهرة كتاباً بعنوان "ديوان الخميسي" يضم كثيراً من قصائده هذين الديوانين، وإليه ستكون الإشارة في هذا المقال).

لكن العمرة في الشعر - وفي الفن عامة - ليست بالكلم؛ مما تركه الخميسي من شعر يكفي لا لجرد الشهادة له بأنه شاعر يستأهل موقفاً واضحاً على خريطة الشعر العربي الحديث محسوب، بل لتأكيد أن شاعريته أصيلة، وأن عطاه جدير بالاهتمام.

حقاً إن شعره لا يثير إشكالات كثيرة، ولا يطرح على ناقده - فضلاً عن متلقيه - أي معضلة، سواء على المستوى الموضوعي أو الجمالي، فهو كتاب مفتوح إذا جاز الوصف، والإشكالية الوحيدة التي يثيرها هي استمرارية النفس الرومانسي لدى الشاعر إلى زمن كانت الرومانسية فيه قد لفظت أنفاسها الأخيرة، وكان حرياً به، أكثر من أي شاعر آخر ممن واكب عطاؤهم الشعري المد الرومانسي، أن يتحول إلى التجربة الجديدة، من حيث إنها أكثر ملائمة لتوجهاته الأيديولوجية.

والتواقع أنه على الرغم من استمرارية النفس الرومانسي لدى الخميسي فإنه قد تأثر - في أحيات شعره - بمهج الرؤية الشعرية لدى رواد حركة الشعر الجديد، وانعكس هذا التأثير - بسبب متفاوتة - في أحيات قصائده.

ويكفي أن نقف عند قصيدته المسماة "الدخان والذهب" (ص ١٨٤)، التي يقدم فيها صورة للمدينة تمكس النخمة عليها والإنكار لها، لما تشتمل عليه من عناصر الخراب والفساد والصنباغ ودهاب القيم والمعايير، وهو الموضوع الذي استفاد الحديث عنه في الشعر الجديد، والرؤية التي غلبت على رواد هذا الشعر ومن جاء بعدهم.

يقول الخميسي في قصيدة "الدخان والذهب" (ص ١٨٤):

مدينة يتوه في ظلامها الظلام

تسبح للفنوب والفني ما يرام

عفاؤها وعرضها الباح للأنام

• • •



وعشت في مدينة الزجاج والعلب  
 تدنمت وعطرت ثيابها القشب  
 وجعلت حرامها بمنهج ضرب  
 طامعها مسمم لبابه المطب  
 رثلتها سداخن الهباب والذهب  
 وليلها بساطه الضمور والعب  
 مدينة البناء والنفاق والكذب  
 فكل ما تريد تشتريه بالذهب  
 المرأة الجمعاء والحذاء والشنب

لم يكن الرومانسيون يتحدثون عن المدينة بهذه اللغة، كانوا حقاً ينكرونها ويفرون منها - على الأقل بأرواحهم - إلى الريف حيث يمثلون براءة الطبيعة والناس وبساطة الحياة. لكن الشعراء الجدد هم الذين اصطنعوا الحديث عن المدينة بهذه اللغة، وراوها هذه الرؤية، دون أن يلتصقوا بالقرار منها.

كان الحميصي إذن متأثراً بروح الحركة الشعرية الجديدة حين تحدث عن "مدينة الزجاج والعلب" التي تملأ رثاتها "مداخن الهباب والذهب" ... إلخ. ولكن دون أن يمتص عن وجدانه إطار القصيدة الرومانسية الجمالي كلية. ولا يفسر هذه الإشكالية القول: إن أحد النقاد قد صرحه بأن يظل متشبهاً بهذا الإطار: "الشاعر لا يصبح إبداعه مثل هذه التصانيع ما لم يكن هو نفسه مقتنعاً بمعواها أصلاً.

هل وفق الحميصي في أن يعالج الموضوع الجديد في إطار الجماليات الرومانسية؟ هذه - إن - هي الإشكالية التي يثيرها شعره، والتي أترك الآن فحصها لمن يشاء لكي أعود إلى أبرز ظاهرة في شعره، الظاهرة التي اقتضت ذلك التقديم الطويل نسبياً، وأعني بها إعادة إنتاج "أنا" الشاعر من خلال "أنا" المتكلم في القصيدة، وبناء سيرة ذاتية فنية للشاعر من خلال تلك الأنا.

وإذا كان صمبر المتكلم المررد المتفصل "أنا" يعلن على نحو مفاخر وحاسم عن حضور المتكلم فإن هذا الحضور يظل كذلك مائلاً - على نحو ملحوظ للغاية - في ضمير المتكلم المررد المتصل، في حالات الفاعلية والمفعولية والإضافة على السواء. حتى عندما يكون هذا التسمير مستتراً فإن الفعل يظل يحمل العلامة الدالة على حضور المتكلم، في مثل: أعيش، أريد، أكون... إلخ.

فلأحد كل هذه الأشكال في الحميان ونحن نقرأ قصائد الخميسي نندرك كيف أن المتكلم فيها شديد الوعي بنفسه، حريص على الإعلان عن وجوده أو حضوره فيها، حيث الأفعال مسندة إليه، أو مسحبة عليه، وحيث الأشياء هي أشياء الخاصة، أو هي منسوبة إليه أو مضافة.

يقول الحميسي في مقطع من قصيدة بعنوان 'كففات' (ص ١٧٢).

قد سلعت الصنن في كريات	وشقاء موشع بالمسور
أدهن الحسن في فؤادي وأهدي	للجوري ميا يحب من تروير
ثم حالمت شرعة الناس لما	أرهفت حمسي رغبة الشحير
وتجردت من كيهاني وأطلق	حت من العجب في قصاء موير
وبشدت الجمال والحب والخير	ر وحريتي وحمير شعوري
هتديها مد كنت في الأفق نسياً	أرضعتني السماء حب النور
وسقتني 'هينوس' عشق المعاني	وأجنت التفريد فوق الرهور
وتعقلت في الجمال أعني	وأغني من مهجتي للخور

إلى أن يقول

أنا يا أحت من تمسحق أمياً	هيك ترعاه كالوليد الصغير
قد نمت لو على صدرك النبا	هد أعفو إلى صباح الشور
لا أبالي بصحبة الكون حولي	لا أربأ اصططاب المصور
هارهميني إلى سمائك إني	كبلتني أرضيتي كالأسير
واسمعي فيأفني سأعني	لك لحناً من أدمعي وزفير
أه لو كنت يا شقيقة روجي	تحت جنحي لا صورة في سميري

إننا نجد أنفسنا في هذا النموذج إزاء وجود ملح وكثيف لـ "أنا" المتكلم هي أشكال وصيغ بحوية محتمة، حقاً إننا نجد صميم المتكلم المفرد المتعصل مرة واحدة في قوله "أنا يا أحت..." ومع ذلك فليس هناك بيت واحد في كل هذه الأبيات قد حلا من الإعلان عن حضور المتكلم على نحو أو آخر. في مجموعة متجانسة من الصيغ نقرأ سلخت، حالفت، تجردت، نشدت، تلقت، أرهفت... إلخ، وفي مجموعة أخرى نقرأ أدهن، أبدي، أغني، اصفر، أبالي، أربأ، وفي مجموعة ثالثة نقرأ: أرضعتني، سقتني، كبلتني، أرهميني، اسمعني .. إلخ، وفي مجموعة رابعة نقرأ: فؤادي، حمسي، كيهاني، حريتي، شعوري، مهجتي، حولي، أرضيتني، أدمعي، رهيري.. إلخ أقول: لم يحل بيت من هذه الأبيات من علامة دالة

على حضور المتكلم، والأصح أن أقول ليس هناك سوى بيت واحد قد اقتصصر على علامة واحدة من هذه العلامات، ثم إن بعض الأبيات لتتوالى فيه العلامات حتى لتتصل بمعظم مفرداته، فعلى حين يشتمل البيت الأول على علامة واحدة هي قوله "سلعت"، نجد بيتاً مثل

وسقتني "هينوس" عشق المعاني      واجدت التفريد فوق الرهور  
قد اشتمل على علامتين صدر بهما شعري البيت، ونجد بيتاً مثل:  
ونشبت الجمال والحب والخيف      حر وحريتي وحمر شموري  
قد اشتمل على ثلاث علامات، ثم تتصاعد إلى ملاحظة أربع علامات في مثل قوله،  
وثقلت في الجنان أغني      وأغني من مهجتي الحور  
إلى أن نقرأ قوله:

واسمعي فيأني ماغني      لك لحداً من ادعني وزهيري  
إن ورود ضمير المتكلم على هذا النحو المطرد في كل الأبيات وبهذه الكثافة ليوضح كيف كان وهي المتكلم بنفسه متماظماً، وكيف كان حضوره طافياً، وكيف شكلت مفردات هذا الحضور عناصر سيرة ذاتية فنية للشاعر، شأنه في هذا شأن كبار الشعراء الفنايين وإذا كان الحميسي قد نظم هذه القصيدة في سنة ١٩٤٠م فإنه في قصيدته المسماة "الماهي" التي نظمها بعد ذلك بثلاث سنوات، والتي لفتت في حينها الشعراء والنقاد على السواء، يسبح حراً آخر من سيرته الذاتية الفنية يضاهي إلى العناصر التي قدمها في قصيدته "لهفات"، وهي قصيدة ملوية يشكل كل أربعة أبيات فيها وحدة تكويبية لها قافيتها المستقلة.

يقول في إحدى هذه الوحدات (ص ٥٢).

هذه الفيضان عشت من دمي      فانتشت تصبف في هول الظلام  
بهشت لحمي فدوت من فمي      صرخات الذمر والبأس بهام  
وأنا وحسبي دكت أعظمي      رهبة المشفى على مهوى الحمام  
هذه الفيضان، غيلان الأسي،      أكلت راحة قلبي المستهام

والقصيدة في مجملها ترسم شخصية مسحقة تحت وطأة حب قديم تحاول استعادة من خلال الذكريات بكل ما اشتمل عليه من عذابات وآلام ونتيجة لليأس والخوف من الحرمان، ليكون رلحى إلى قلب المحبوبة. وتنتهي القصيدة بهذه الوحدة

هكذا ولت حياتي فانظري	أي موت جرعتني الحياة
انقذي قلبي همي دقاته	هتافات لك يا كل مناه
هتافات شقت الصدر لها	من سنان الصديق حيد لا أراه
فاسمعها وارحمي مرسلها	فهو يهواك ولو كنت رداء

هذا الوجه المسحق الذي يفيض رقة وعذوبة هو الوجه الآخر للشخصية التي يرسمها شعر الخميسي في قصائد أخرى قوية متماسكة وشامخة ومتعجزة. فهو في قصيدته المسماة "ثورة" (١٩٢٩م) يكشف عن ذلك الوجه المستعلى على الأهوال والصعاب، الذي يطوي في داخله على ثورة متأججة، وإن كانت ثورة مطلقة بغير موضوع محدد يقول (ص ٥٦):

ماداً تريد الزمزمع المكباء	من راسخ اكتفاه شماء
ساردها مدحورة مجنونة	تموي متمول حولها الأجواء
وأعيش كالكبركان أهدف من فمي	حسماً تموت بنارها الأعداء
إني حطقت لكي أعيش وينحتي	من حولي الإصباح والإسماء
وأكون كالإعصار أعصف بالذي	يمتأقني، وتهامي الأعباء

والعلامات الدالة على حضور المتكلم ما زالت تعلن عن نفسها هنا كذلك بالطريقة نفسها. وإذا كان مطلع القصيدة قد خلا نهائياً منها فلمدة لحظات؛ إذ ما يلبث البيت التالي مباشرة أن يكشف عن أن المتكلم فيه هو نفسه المتكلم "الفائت" في بيت المطلع، وسدث يقطب العباب حضوراً ربما كان أدل وأوقع من الحضور الذي تعلن عنه العلامات إعلاناً.

ويقول الخميسي في واحدة من أولى قصائده بعنوان "مرحلة" (١٩٢٨م) (ص ٤٢):

سلام أصعبك، يا ويلاء من زمني	وشاطني فوقه الأهوال ترتطم؟
لكنها صبحكة البركان قادمة	من قلبي البار أدنى أصلها الأثم
إني أقول لهذا الظلم في صلف:	أشرب دماثي وأثل أيها النهم
هيهات تبلغ إذلائي وتخصمني	إني عشتي، قسوي، شائر، برم
وإن تمزق ضلوعي منك صائبة	فهي فمي من جراحي بسمة ودم

ومثل هذا كثير في خطاب المتكلم في قصائد الخميسي.

هل يسي هذا أننا أمام سيرتين ذاتيتين ضيتين مختلفتين إلى حد التصاد، إحداهما رقيقة ومعذبة ومسحقة، والأخرى متعجزة ومتعجزة، فضلاً عن أن تكون سلبية وقوية؟

الواقع أن هذا التضاد ظاهري: فالوجهان المرسومان هما أشبه بوجهي العملة الواحدة، والحق أن العلاقة بينهما أشبه بعلاقة التداخل فيها بعلاقة التباعد والتناظر. بل يوشك التلاحم بينهما أن يجعل من هذه العلاقة بينهما علاقة مسبب بسبب، حيث تصبح الآلام والأحزان مصدر قوة في المواجهة، وحيث تقضي إلى قوة هي المريمة وبمن يقرأ قصيدة "إلى موسكو" (١٩٥٨م) (ص ٦٢):

فبثارتني غمت شباهي حاسياً أتراحه  
وتجهر البركان بين جوانحي وجراحه  
وتمرد الأحرار نفوساً للعزيرين سلاحه  
والياس يمنح للمزيمة قوة مثأحه  
وحلفت من ألي قبلت للمنى صداحه  
غنيت يوم الناس أحلام الفد الفواحه

فالأحرار والياس والآلم ليست حالات من الهزيمة النهائية أمام الحياة، بل هي - على الشقي - قوة دفع، وحافز إلى العمل، وسلاح في المواجهة، وإذا كانت الأحرار والآلام إنما تولدها شروخ الحياة، ولم يكن هناك وسيلة للقضاء المطلق على هذه الشروخ، غدت تلك الأحرار والآلام ضرورة لا تبتلى الوجه المشرق للحياة، ممثلاً بصيغ الشر ضرورة لا تساق الحير منه أكثر صماء وبماء. وهذه - على كل حال - هي الفلسفة أو الحكمة التي تستخلصها لنفسها "لنا" المتكلم في إحدى قصائد الخميسي.

يقول في قصيدة بعنوان "الحكمة الحائرة" (ص ١٢٥):

إذا لم يعكر صفاء السماء	نثار من المسحب العاصفة
فليمت تبين نهالويلها	ولا صفو قبتها المساحرة
وهذا الصبح يطل حلال	نوافذ حالكه بأسرة
ويولد في راحتي ظلمة	لهنفت أنواره البهاهرة
فلا بد للشر من أن يمش	وتحرمه الأنفس الضائرة
لئلا يز في عمره هالة	من الخير صادقة طاهرة

وهذه الحكمة المستخلصة من الحقائق الوجودية "الأنطولوجية" والمستندة إليها هي ما يفسر لنا العلاقة بين وجهي الشخصية التي ينسج لنا المتكلم في قصائد الخميسي سيرتها: فإذا كان النور الباهر يتولد من قلب الظلمة الحالكه، وإذا كان الخير يبرغ في قلب الشر لكي يفيقه ممثلاً بنمي النور الظلام، فكذلك تتولد من قلب الآلام والأحزان وانتماسات

القوة المعاملة والحيرة التي تتخطى هذه الآلام والأحزان والتأملات وتحاول نقيها لكي تحل مكانها الخير والمعادة

وعلى هذا النحو يبدو لنا أن أحد وجهي الشخصية لازم وضروري لها من أجل أن يعبر الوجه الآخر، والوجهان معاً يتكاملان على مستوى الحقيقة الوجودية أو حقيقة الحياة. وإذا كانت هذه هي الحقيقة التي تتجسد أمامنا هي السهرة الداتية التي يسجها المتكلم هي شعر الخميسي لنفسه فإياها - أي هذه الحقيقة - تعود فتتجسد بالملق نعسه في سير الشخص الآخر الذي حديثاً عنهم، أمثال أبي القاسم الجزلري، وعزيز فهمي، وعبد الوهاب يوسف، وحتى أسمهان فهو حين يمرض علينا فطماً من سهر هؤلاء إنما يعيد بناها من خلال منظوره الخاص، أو لنقل من خلال وعيه بذاته. وبعد، فإن قارئ شعر الخميسي لا يملك - حين يصرغ من قرأته - إلا أن يتعاطف مع سيرة الشخصية التي تطالعه من خلاله، في ضعفها وقوتها، في تضعفها وعزيمتها، في بكائها وفرحها .. لأنها قطعة صادقة من الحياة.

## الترجسية المزاحة

### تأملات في شعر إدريس محمد جماع

بين الشعراء وشعرهم عرام لا يستطيعون أن يظفوه، بل قل أن نجد واحداً منهم لا يبوح به على نحو أو آخر. فالشاعر عندما يحاول الاستحفاء بشخصه وراء الكلمات - أي وراء الشعر - لا يكون ذلك تنازلاً منه عن ترجسيته، بل إزاحة لهذه الترجسية إلى موضوع الشعر ذاته. وهذا يفسر لنا ظاهرة عرام الشعراء بشعرهم، وحببتهم عن هذا الشعر، فليس هذا إلا نوعاً من الترجسية غير المرصية التي يصاب بها الناس مع تفاوت أنصبتهم منها، وقد نقلها الشاعر من ذاته إلى مبتدعاته.

ومهما تعددت مداحل الشعراء للحديث في أشعارهم عن شعرهم وعن علاقتهم به فإن الأمر لا يخرج في تحليله الأخير عن كونه تمبيراً مقمّماً عن رضاء الشاعر عن نفسه وإعجابه بها. حتى عندما يحدثنا الشعراء عما يلاقونه من عذاب الكلمة/ الشعر، وكيف أن الشعر بالنسبة إليهم بلاء لم يمكن دفعه، وأن ابتلاهم به يمثل محنتهم الكبرى، حتى في هذه الحالات لا يكون الشعراء قد تنكروا لأنفسهم وكفوا عن الإعجاب بها؛ فالعذاب الشخصي الذي يلاقه الشاعر من الشعر ما يثبت أن يجد التشويع المرص من الشعر نفسه، بمعنى أن المعاناة التي يلقاها الشاعر تنتهي حين ينجز عمله الشعري بسعادة ورضى، فإذا "السلب" الذي يتمثل في هذه المعاناة يتحقق "إيجاباً" في العمل نفسه، ومن هذه الوجهة كان الوصف الذي يترصيه الشعراء لأنفسهم هو أنهم "شموع تحترق لكي تير للأخريين"<sup>(١)</sup>. فهذا المجاز أدل على الحقيقة من أي تمبير حقيقي؛ لأنه يفسر عن حالة التحول التي يؤدي فيها العاصي إلى الخالد، والتي يتم فيها "الإعدام" لحساب "البقاء". ولعل

(١) انظر ديوان "كسفات بالغة" لجماع، حيث يقول في قصيدته عن الشاعر

"هو كالنود يبعث المطر لنا من ويسى تمرقاً ولشمالاً"

هي هذا منطقاً كافياً يبرز به الشعراء لأنفسهم، ونبرز به نحن كذلك، نحملهم لألوان المعاني  
 هي سبيل أن يبدعوا عملاً فنياً هم مقتنعون بأنهم - بوصفهم أشخاصاً كبائن الأشخاص  
 - مصيرهم المصير، أما الفن فبناقي، وهم يبدعهم للأعمال الفنية يحولون أنفسهم من  
 (كائن) متناقض حتى التلاشي إلى 'وجود' باقي على الدوام.  
 وقد أجمل الشاعر السوداني 'إدريس محمد جماع' هذه الحقيقة في بيته الذي يقول  
 فيها<sup>(١)</sup>:

تذهب الساعات من عمري قريباً لفي

فهو يدرك جيداً أنه يقدم نفسه وحياته قريباً على منبج الفن، ولكن هذا الجليل  
 الخالد - الفن - سيظل يعمل اسمه فيذكر له وجوده لا يمر الساعات والأيام بل على مدى  
 الأيام وحلف الزمن. وبهذه الطريقة يهزم الشاعر الزمن، يهرمه معه الذي يظل حياً نضراً  
 على أفواه الناس وفي نفوسهم:

لحظات من حياتي أودعت مر الخلود

ولقد تمهر أعماراً إلى غير حمود

أنا من نمسي إلى غمري يعتد وجودي

ولا اعتقد أنه من باب المصانعة المحض أن سمى الشاعر جماع ديوانه 'لحظات باقية'،  
 فهي صميمه أن تلك القصائد التي يصنعها هذا الديوان إن هي إلا تجسيم لحقائق الحياة  
 الجوهرية التي تجاوز الزمن دون أن تتأثر به أو تتغير بتغيره.

ويحدثنا جماع في مقطع قصيدته 'من دمي' عن موقفه من الشعر وعلاقته به، فإذا هو  
 في بداية المقطع يربط بين شعره ومشاعره، وكيف أن الشعر ليس إلا تجسماً لتلك  
 المشاعر التي تمر في نفسه مترددة بين الحزن والعسر، مشتملة بذلك على التبرية  
 الإنسانية بكل تناقضاتها وأبعادها المتضادة. ولعل في هذا تقريراً كافياً لكون الشعر هو  
 الصورة التي يتحول إليها وجود الشاعر. وفي ختام المقطع يتحدث الشاعر عن الشعر  
 إطلاقاً، فإذا هو يتفنى به وله، ويرى فيه الحقيقة الجوهرية المصممة التي تبث اللمعة في  
 النفس الإنسانية على مدى الزمن.

هل سألت الزنبق الفواح عن سر العبير؟

منك أرسل شمري، إنه فيض شموري

إنه أهات أحزاني وأنفاس سروري

(١) من قصيدته المسماة 'من دمي'.



إنه أنفاس روعي واحتلاجات ضميري  
وُجد الشعر مع الإحساس في أولى العصور  
هو هي الدنيا مُدام عُنُقَت منذ دهور  
مَسِجُ الأول هي نشوتها مثل الأخير

وفي قصيدة أخرى للشاعر بمنوان 'خلود الشعر' نجده يكمل لنا صورة العلاقة بين  
الشاعر وشعره، ويؤكد لنا المصمون النهائي لهذه العلاقة، وهو تمكن الشاعر - عن طريق  
الشعر - من الإفلات من دائرة القائي المصيقة، والدخول إلى عالم الخلود الرحب. يقول  
جماع.

أين سحر القصير والحيش والجبار؟ أين النُفُما؟ أين الساقى؟  
قد معا كلُّ هذه موكب الأزمان حتى الصخر المُشِيدُ الرافى  
سحق الدهرُ كل ما ألهم الماصين شعراً وما هو الشعر باقي  
فهكذا أتت عاديات الزمن على كل ما كُتِبَ ذات يوم يتقجر بالحياة همُته. ولم يبق إلا  
الشعر، أو لبقل لم يبق إلا الشاعر من خلال ما ألف من شعر  
ومن كل هذا ينصح لنا ولع الشاعر بشعره إطلاقاً، ثم تعبيره أحياناً عن هذا الولع،  
فليس ذلك الولع إلا صورة من صور الترجسية، وليس التعبير عنه إلا نوعاً من الاعتزاز  
بالتنعم والتعني بها.

والمألوف لدى الشعراء الذين يكشفون بوضوح عن ترجميتهم المراحة من خلال تقييدهم  
بأشعارهم، أو تعييدهم بأنفسهم من خلال أشعارهم، أن يكونوا رومانتيكيين هي نظرتهم إلى  
الحياة، وفي منحاهم الشعري على المواء.

ومن أبرز ما يميز هذه النظرة إحساس الشاعر بنوع من الوحدة الصوفية التي تجمع  
بينه وبين الطبيعة فتجعل أحدهما مرآة للآخر، أو تجعل الصلة بينهما وبينها كالعصلة بين  
الأواشي المستعترفة، يصيب الزائد منها هي الناقص دون تعيير، ومن ثم تتغلغل نفس الشاعر  
في الطبيعة مرة، كما تتغلغل الطبيعة في نفس الشاعر مرة، وهكذا.

على أن هذا التبادل في التأثير يدعو إلى شيء من التأمل 'إلا الصحيح أن الإنسان هو  
الذي يصمي على الطبيعة من مشاعره، وهديماً قيل. إن الفنان يلون الطبيعة بدمه، وكذلك  
قرر 'كولردج' في بعض أشعاره أن حلة العرس التي يصنعها الشعراء على الطبيعة هي من  
صنعهم، ومن صنعهم كذلك كُنُها: أي أن الشعراء هم الذين يصمون على الطبيعة مشاعر  
البهجة أو الحزن، فيرونها على هذا النحو أو ذاك، وفقاً لما يفتلج في نموسهم من مشاعر.

وقديماً تسأل شاعرنا الحزين قائلًا:

هيا شجر الخابور مالك مورقاً كأنك لم تحزن على ابن طرسة؟

كانه يلوم الشجر لأنه لم يحزن لحزنه، ولم يشاركه نوعه

وشاعرنا جماع شاعر رومانتيكي البرعة، يؤكد لنا ذلك ما يقرره عن صلة المشاركة الوجدانية بينه وبين الطبيعة، على أنه لا يكتب بتقرير اتجاه واحد لحركة هذه المشاركة، أعني أنه لا يكتب بتلوين الطبيعة بمشاعره الخاصة، بل إنه يترك نفسه كذلك للطبيعة تلونها باللون الشموري الذي تريد، يقول:

شاركني هذه الأكوان أفراحي وحزبي

هي هبائي يهمني العالم من بشوة نئي

أرمق الدنيا هالقي بسمتي هي كل حصن

وإذا أظلم إحساسي ونال الحزن مني

شاع من نصبي شحوب وسرى في كل كوكب

فيقرر هنا بوضوح أن الحركة تنبع من نفسه، من مشاعره الخاصة، إلى الطبيعة، وهي المقطع التالي يقرر الشاعر الحركة هي الاتجاه المقابل: أي انتقال الشعور من الطبيعة إلى نفسه، يقول

مثلما تمتد للروص هناماتي ويؤمسي

يقرح الروص فتحياً فرحة منه بنفسي

ويقني فسفتني بين أمواء وغرس

وحنان العشب دقة هي دمي يغمر حمي

وإذا هدم شاعرت وحشة منه بنفسي

هي المقطع الأول يعبر الشاعر عن النظرة الرومانتيكية للطبيعة، وكيف أنها تكتسب ألوانها الراهية البراقة، أو القائمة الماحلة، أو لتقل بمباراة أخرى: كيف أنها تكتسب الدلالة وتصبح ذات معنى، من خلال الحالة الشمورية التي يمانيها الشاعر نفسه وهي هذا المنظور تظل الطبيعة تمثل وجوداً حيادياً، لا هو إيجابي ولا هو سلبي؛ أي وجوداً من نوع خاص، فيه من الإيجاب بمقدار ما فيه من السلب، أو ليس فيه إيجاب ولا سلب، ولكنه ليس عدماً، لكن هذا الوجود يتحرك نحو الإيجاب؛ أي تتمتع له صفات وخصائص مميزة، هي الصفات والخصائص التي يضمها الشاعر نفسه على هذا الوجود، وهذا العمل الذي يقوم به الشاعر في إضفاء الصفات الخاصة على الطبيعة، وإعطائها اللون والطعم

والممرى، هو عمل "إنساني" من الطراز الأول، والمقصود بصفة الإنسانية هنا هو كون هذا العمل تعبيراً عن الرغبة الكامنة في نفس الإنسان لأن يجعل وجود الأشياء الخارجية امتداداً لوجوده الشخصي؛ أي يصبح الوجود الإنساني محوراً للوجود الطبيعي، أو يصبح ما يُسمى العالم الأصغر microcosms محوراً للعالم الأكبر macrocosmos، وفي إطار هذا المعنى يمكننا أن نقول: إن الشاعر - في مثل هذه الحالة - "يؤنس" الوجود أو "يؤنس"، أو لنقل حتى لا ينصب الفلويين: إنه يصفى عليه طائماً إنسانياً

أما المقطع الثاني فيعبر فيه الشاعر عن عملية عكسية للعملية السابقة، حيث تكون الطبيعة ممثلة لوجود إيجابي فعال، يصدر عنه عامل التأثير ويمتد إلى النفس البشرية، فالوجود الطبيعي في هذه الحالة وجود قائم قبل الإنسان وله صفاته الذاتية الخاصة، والوجود الإنساني يتشكل وفقاً لذلك الوجود الطبيعي وعند مواجهته له أو احتكاكه به فعندما "يصرح الروض" - كما يقول الشاعر - تنتقل هذه المرحلة إلى الشاعر نفسه فيستشعر نفس الشعور الذي تستشعره الطبيعة إذا صح على الإطلاق أن الطبيعة في مقدورها أن تستشعر، وهنا موضع التأمل، فربما كان من السهل علينا أن نمثل كيف أمكن أن "يؤنس" الإنسان الطبيعة، ولكن من الصعب حقاً أن تتمثل في الطبيعة شاعر خاصة، وأن نتصور هذه المشاعر تتنقل من الطبيعة لكي تحرك نفس الإنسان بحركاتها الخاصة ونسوف تنهار قيمة الموقف كله هنا لو برغت كلمة "المجاز"، فقبل بلغة تقليدية، إن الطبيعة إنما تستشعر على المحار لا على التحقيق، وإلا فالمتشعر هو الشاعر نفسه حيث يظفر إلى الأشياء بنفس عيه ولكنه يدركها بمن نفسه. عندئذ تنهار كل الطرافة في نظرة شاعرنا، حيث يعال الأمر في الحالة الثابتة على الحالة الأولى، ويصبح التماكس بين الحاليتين مجرد تماكس لفظي صرف، مجرد صناعة كلامية لا تعبيراً عن حقيقة وجودية جوهرية.

هل الأمر في هذا المقطع الثاني لا يبدو حقاً أن يكون صورة عكسية لما يحمله المقطع الأول من معنى؟ الواقع أنه كثيراً ما يؤدي مجرد العكس اللفظي للمعنى إلى معانٍ جديدة لم تُجَلَّ في نفس صاحبيها عند الوهلة الأولى. يحدث هذا في الكلام العادي كما يحدث في الشعر على السواء ومن ثم ربما كان من الصعب علينا أن نقرر ما إذا كان شاعرنا قد امتدّى إلى ذلك المعنى العكسي، أعني تكهُمه التفعي وفقاً لما تبديه الطبيعة ذاتها من مشاعر، عن طريق التلاعب بالألفاظ، علماً بأن هذا المعنى هو خلاصة مجموعة من التجارب والمواقف الشعرية التي مر بها الشاعر، والعامل في مثل هذه الحالة لا يمكن أن

يكون تقديرنا الشعصي أو تفكيرنا العقلي الصريف، وإلا انكربا كثيراً من صور التفكير الشعري. وإنما الواجب عليها عندئذ أن يستكشف ما إذا كان لهذا المعنى رصيد حقيقي من تجارب الشاعر، وذلك عندما يجد أسداء هذا المعنى تتجاوب على نحو أو آخر في قصائد أخرى له. والواقع أن المتأمل في شعر جماع سيجد ما يقمعه بأن الأمر هنا ليس مجرد معار أو تلاعب بالألفاظ، بل لمبير صادق عن اقتناع نفسي من جانب الشاعر بأن الطبيعة حقيقة قائمة مستقلة عن مشاعرنا الحاصنة، حتى إذا وصل إلى مقطوعته المسماة "طريق الحياة" وقرأ فيها قوله

إلى الحياة بمسعرها      أبداً وسعناً لها صدى

أدرك في وصوح أن الشاعر لم يكن يتكلم بالجاز بل يعني حقيقة ما يقول. فإذا تأكد لنا صدق الشاعر في تصويره عن استقلال الطبيعة بكيان خاص كمصدره في التعبير عن المشاعر الإنسانية وتشكيلها للأشياء الطبيعية وإعطائها معنى كنا - عندئذ - كم نسلم بصدق مقولتين متناقضتين، وهذا عبر منطقي.

ومرة أخرى نشبه إلى أساء لا يستطيع - ولا ينبغي لنا - أن نتعامل مع الشعر بهذا المنطق الجاف، فالحقائق الأدبية أكثر مرونة، وربما كانت - على رغم ذلك، أو قل، بسبب ذلك - أكثر جوهرية. والشاعر لم يتناقض مع نفسه حين جعل الإنسان يؤثر في الطبيعة كما جعل الطبيعة تؤثر في الإنسان، بل إنه بذلك قد عبّر عن وجهين لحقيقة واحدة، هي حقيقة التمازج بين الإنسان والطبيعة. والشاعر بذلك يخرج من المنطقة "الجدلية"، أو إن شئنا الدقة يعتمد عليها، فربما بدا من التعصب المكري أن تطرح عليه هذا السؤال هل الشعر (المكر) سابق على الطبيعة (الوجود) أم العكس هو الصحيح؟ والشاعر ههنا يبدو لم يكر هي القضية إطلاقاً على هذا النحو، بل الغالب أن فكرة "وحدة الوجود" هي التي كانت هي حكمة عقله حين راح يتأرجح بين دأته والطبيعة. إنه أقرب إلى تأكيد موسوعية الذات وداتية الموضوع، بما يمكن أن يعني - بتعبير آخر - تأكيد الوحدة المقدسة بين الذات والموضوع.

وجماع في هذا ينتمي انتماءً صريحاً إلى مجموعة الشعراء الذين تشملهم القضايا الإنسانية ذات الطابع التعميمي، كخضاي الحرية والمدالة والحق، يميرون إليها لعدم كفاية فعل التمرد في نفوسهم وعدم إيجابيته، فيلودون بها من حيث هي أطر إنسانية عامة تمثل وحدات مؤلفة سعيدة، كذلك الوحدة المؤلفة السعيدة بين الذات والموضوع. ولو أن فعل التمرد أدرك موضوعه المباشر إدراكاً محدداً أي تمثل الموضوع قائماً بأبعاده الخاصة

ومحدداً هي الرمان والمكلى، إذن لوجد فعل التمرد الكامن في نفس الشاعر حرصه لأن يصبح إيجابياً وفعالاً.

وربما كان من واجبه الآن أن يحاول تعرف أبعاد عالم جماع الشمري. وعلى المحاور الرئيسة التي يدور حولها هذا العالم. وربما اتضح لنا في وقت من الأوقات إلى أي مدى يرتد عنه هذا - بأبعاده المختلفة - إلى فكرته في وحدة الوجود.



وكل من يتصفح شعر إدريس محمد جماع ويحاول تمثل البنية الفكرية لهذا الشعر، أو خلفيته الفكرية كما نقول في بعض الأحيان، يدرك أنه دخل في عالم ممزق، أو عالم يريد - أو كان ينبغي له - أن يكون موحداً ومتألفاً وسعيداً، ولكنه يماني تمرقاً جوهرياً بين إطاره الفكري المجرد وواقعه المعيش، ومن ثم كانت مأساوية هذا العالم.

هنا كنا قد لاحظنا من قبل أن الشاعر قد أكد لنا الوحدة الشعورية بينه وبين الطبيعة، وتماكس ما في نفسه وما فيها من أحاسيس. فإتينا نقدم الآن ملاحظة جديدة هي أن الشاعر في موقفه من القصصيات الذاتية والقضايا الموضوعية على المستوى الواقعي لم يعكس نفس الرؤية ونفس التسهم، أعني تماكس الذاتي والموضوعي أحدهما مع الآخر، وامتزاجهما الواحد بالآخر، أو احتواء كل منهما على الآخر أو على قدر منه، بل فصل هذه القصصيات وتلك فصلاً يمارض بل يناقض فكرته هي ذاتية الموضوع وموضوعية الدات، التي استثمرها في موقفه من الطبيعة.

وهنا يريد لنا الصمدح المأساوي الرئيس في عالم جماع. ذلك العالم الذي لم يستطع أن يكون متألفاً ومتجانساً. فهو على المستوى التجريدي عالم متعارج متالف، ولكنه على المستوى الواقعي يتلاشى فيه التوتر بين الدات والموضوع، فتصبح الدات بعيدة بقضاياها عن الموضوع وقضاياها، وهنا يكمن جوهر مأساة شاعره جماع؛ فقد استطاع أن يوحد بين مشاعره والبنية المادية للوجود متمثلة في الطبيعة، ولكنه على رغم ذلك - أو لعله بسبب ذلك - لم يستطع أن يوحد بين قضاياها الشخصية وقضاياها مجتمعة. بمباراة أخرى، لم يستطع الشاعر أن يرى نفسه في المجتمع، ويرى المجتمع في نفسه، بالتقدير نفسه الذي رأى به نفسه في الطبيعة ورأى به الطبيعة في نفسه. وهذا يفسر لنا في سهولة الآن كيف يجتمع التشاؤم والتشاؤل في شعره. فالتشاؤل موقف نمسي مرتبط، عنه بتحقيق وحدة الوجود السعيدة على المستوى الفكري أو التجريبي، والتشاؤم مرشط عنه بالواقع المعيش وعلاقته به. فشاعرنا متماثل على مستوى الوجود من حيث هو فكرة، وهو في الواقع نفسه

متشائم على مستوى الوجود من حيث هو واقع، يقول:

يفالنب محميتي أمل مشع وتحيها هي دمي عزمات حر  
ويقول في مقطوعته المسماة "ظلمات وشعاع" (والعنوان نفسه يحمل كل المفرد الذي  
استشهد له، حيث ينقسم الوجود إلى عالم مظلم كثيب وأحر فياض بالتور والبهجة).  
وهلستني في الظلام الكليل ترى لحمة من سبي ومصه  
فيمها تكن المحن التي يماني منها الإنسان في حياته الواقعة، وهي علاقته بالآخرين، ما  
بزال هناك أشعة النور التي تلوح له بين الحين والحين وقد غمرت الكون وامدت إلى روحه  
فأتمشت فيها الأمل. وعندئذ يبدو لنا جماع كتابه يحاول أن يتخطى اليأس والتشاؤم، وأن  
يصنع من مأساة الانشقاق بين عالم الفكر وعالم الواقع كما يمشهما سيرة متوارة لا  
مشقة على مصمها. ولكن هذا لا يبدو أن يكون محاولة لإراحة النفس من عذاب كامن في  
اعماقها، وليس من السهل الخروج من ريقته؛ فالمأساة قائمة ولا سبيل إلى التهور من  
شأنها، وربما كانت حبة هذه المأساة هي العامل الحاسم في رؤية الشاعر للأشياء وللعالَم  
من حوله.

ويدهي لنا أن نتوقف الآن مع الشاعر في قضايا الذاتية، تلك التي تمثل جوهر المعاناة  
الشخصية، التي تمثل محور التمرد - وإن يكن سلبياً - على هذا العالم.  
وأول ما نلاحظه في هذه الناحية هو أن الشاعر قد شقها بحدورة ما يمايه من  
عذابات وآلام، حتى صار من الصعب علينا تجاوز هذا الجانب من المعاناة الشخصية كما  
عمر عنه في شعره.

وكل من يراجع قصيدته المسماة "صوت من وراء القضياب" يجد نعمة الأسى  
نظامه فيها من بدايتها حتى النهاية. وعلى الرغم من أنها قصيدة ليست بالقصيرة، وأن  
الشاعر قد شملها كلها بالحديث عن معاناته الشخصية، غلبت على القصيدة مسحة  
التعظيم وطابع الشمولية، فهو منذ البيت الأول يتحدثنا عن مجهول من الخطب بالبحر  
الخطورة فيقول:

على الحطب المربع طويت صدري ويحت ظم يند صممتي وذكرى

فهذا الحطب المربع الذي طوى الشاعر صدره عليه شيء مبهم بالنسبة إلينا وإن كان  
بالبحر الخطورة - ههما يبدو - بالنسبة إليه. ومن أجل ذلك فإننا لا نستطيع أن نشارك  
الشاعر في الإحساس بحطب لم يعرف كنهه ولا أيماده. قد يحدث في بعض الحالات أن  
بوخر الشاعر في مستهل كلامه فيجمل ما يأتي فيما بعد في القصيدة نفسها تفصيلاً.

وعلى هذا فإننا نشرع في البحث في ثابا القصيدة عما يميننا على التمرق على كنه ذلك الأمر وأبعاده هي نعمن الشاعر، ولكننا عبثاً نحاول التوصل إلى شيء من ذلك هي القصيدة داتها. هي البيت الثالث من القصيدة نجد أول محاولة للتصميل. وإن ظلت على رغم ذلك مغلفة بصباب التعميم بعسه الذي وأجهاء هي البيت الأول، بقول

دجسا ليلي وأيامي فـسـمـول      يؤلف نظمهـا مأساة عـمـري  
أشاهد مـصـرعـي حـبـاً وحـباً      تحـبـلـني بها أشـباح قـبـري

فالظاهر في هذين البيتين أن الشاعر يحدثنا عن مأساة كبيرة شاملة تتنظم حياته كلها فتجعل لهاليه وأيامه فصولاً هي هذه المأساة. ولكن أي مأساة هي؟ لم يقل لنا الشاعر بعد ما يدلنا على شيء من ذلك. الشاعر وحده هو الذي يحس بهول المأساة، وهو وحده الذي يتمثلها عندما يشاهد الخاتمة المبررة لحياته. وليس في مقدورنا أن نقطع هنا بأن قصيدة الموت مثلاً - وهي قضية إنسانية من الطراز الأول عذبت فكر الإنسان على مدى الزمن وأثارت همومه - هي التي تمثل معاناة شاعرنا وقصبة عذابه؛ فليست المسألة أن نتحدث عن الموت حتى تكون هناك مأساة حقيقية، بل لا بد أن يكون العمود، أو الهيوط، إلى موضوع الموت نتيجة تطور لمعاناة وجودية حقيقية، وهذا هو الشيء الذي نفتقده في قصيدة شاعرنا. حقاً إنه يحدثنا في البيت التالي كيف أنه يستشعر حياة المسجن داخل هذا الكون على رحابته، حيث يلوح الموت فيه للشاعر حيثما كان، ومن ثم تجد الإنسان بعسه مضطراً للتفوق داخل بعسه، يجتر عذاباته وأحارائه، ثم يقع وشيكاً هرسمة للأوهام

#### الثالثة

هذه المعاني الوجودية وإن أدت بالإنسان إلى التمكبر في مشكلة الموت من حيث هي قضية إنسانية لم تبرز لدى شاعرنا على النحو الذي يجعل منها قضية إنسانية، بل إن الشعور ليعالجنا حينما نتأمل في ذلك البيت بأن الشاعر لم يصب إلى الحديث عن القصيدة في إطارها الإنساني؛ أي عن الموت من حيث هو أكبر الهموم الإنسانية. بل قصد إلى الحديث عن موت شخص حقيقي. وهذا من شأنه أن يتصامل بقيمة القصيدة حين نصبح موضوعاً للتناول الشعري. ويؤكد لنا هذا الشعور قوله بعد ذلك.

حياة لا حياة بها ولكن      بقية جنوة وحطام عـمـر

ومع ذلك هبت الشاعر استمر في تقديم تفصيلات من هذا النوع لمعاناته الشخصية، إن لحصلنا منه على مبررات نفسية قد تتجح في أن تشركنا في الإحساس بمعاناته، وإن ظلت في مجملها أحر الأمر مأساة شخصية صرخاً ولكن الشاعر سرعان ما يعود إلى

الحديث مع نفسه عن أشياء لا يعرفها أحد غيره، وهي مع ذلك أشياء / خطوط وليست فيما يقول أشياء عادية، يقول الشاعر.

خطوب لو جهزت بها لصالقت      بها صور البيان وضائق شعري  
جهزت بيمصها فاصاف بشي      بها المأ إلى آلام عييري  
كأنني اسمع الأجيال بعدي      وفي حنفي تردد هول أميري

هنا نجد الشاعر عاد إلى الحديث عن الخطوب التي ألمت به، والتي لا نعرفها في شعره، ولا سبيل إلى معرفتها إلا أن نسأله شخصياً أو نكون على صلة شخصية قديمة به حتى نستطيع الإلمام بها. وليس هذا ميسراً لكل إنسان، فضلاً عن أن القضية المطروحة هي قضية شاعر بعينه وشعره وليست قضية مجرد إنسان. وكل ما نجده في هذه الأبيات لا يبدو أن يكون مجرد "توصيم" لنوع الخطوب التي ألمت بشاعرياً، فهي خطوط يصعب التعبير عنها، وليس ذلك إلا لشدة هولها فيما يبدو. وهو حينما استطاع ذات مرة (في غير هذا المكان ملاحظتك، وفي غير الشعر) أن يجهز بعض تلك الخطوب ويوضح لميره عنها انتقل بذلك بعض ما يعانيه هو شخصياً من الآلام إلى الآخرين الذين استمعوا إليه. وهذا لا يبدو هنا بالنسبة إليها أن يكون مجرد إخبار لنا بما حدث، وكذلك بما يمكن أن يحدث والواقع أن قارئ الشعر يتوقع دائماً من الشاعر أن يشركه إشراكاً حقيقياً في معاناته؛ لأنه يعبر المشاركة يصعب التعامل الحقيقي بين الشاعر وقارئه. ومن عجب حقاً أن نجد شاعرياً يتوقع ما ستقوله له الأجيال القادمة من بعده عن "هول" أمره، وما سيتولد فيها نتيجة لذلك من الحلق. يصيب هذا لأن الشاعر لم يشرك قارئه المعاصر - فضلاً عن قارئ المستقبل - في الإحساس بتعصيلات حياة معاناته.

وفي المقرة التالية يتحدث الشاعر عن العذاب الذي يتقلب فيه على فراشه، وكيف أن هذا العذاب كثيل بأن يهر الصعائر الحية الحرة، وكأنه بذلك يتحدث عن آلام المرض الذي يفتد الإنسان في فراشه، فهذا المعنى يبدو أقرب المعاني لقوله:

يغلبني الفراش على عذاب      يهز أمساء كل صمير حر  
ويؤكد ذلك المعنى اليهت التالي حيث يقول:

تطالعني العيون ولا تراتني      فتشخصني شهرته سنين أسر

هنا بد أن المرض قد برى جسده حتى أصبح لا يكاد يرى لشدة هزاله. ولكنه أصاف في هذا البيت موضوع "الأسر" دون أن تكون هناك أي مقدمات خاصة لهذا الموضوع ولهذا ههنا نقف عندئذ لتتصالح: أي أسر هذا الذي يعنيه الشاعر؟ هو ذلك الأسر



الوجودي - إذا صح التعبير - الذي سبق أن تحدثنا عنه الشاعر حين قرر أنه يعيش في سجن نفسه؛ لأن الكون المصنوع من حوله يرمد له الهلاك في كل خطوة؟ أم أنه مجرد الأسر بمعنى الصيق حين يصطر المرص الإتصاص لأن يلزم المراض؟ ولكننا عندئذ لا نستطيع أن نظهر بإيجابية محددة، وإن كان السياق يحتملنا بالضرورة على أن نتمثل الأسر هنا بوصفه نتيجة للمرص الذي يقعد الإنسان ويشده إلى سريره.

وكما هاجبنا الشاعر بموضوع الأسر هذا إذا به يعاجلنا كذلك في ختام القصيدة بيد مبهمة تسلبه النوم وتورق حياته فتضيق بذلك عناءاً إلى عذابه. وهذه المفاجآت غير مريضة في السياق الشعري، بل خاصة عندما تكون بدايات مواقف شمولية لم تتطور فيما بعد. فالإدراك هاجبنا بها الشاعر في بيته الأخير من هذه الفقرة حيث يقول

وتسليبي الكرى إلا أماماً يد من حيث لا أدري وأدري

هي يد عربية عليا وليس لها مدلول واضح أو يمكن استخلاصه من السياق ثم إنها لا تظهر إلا في هذا البيت، وهي لذلك تضمي جواً من الإبهام قد يتفق ومطلع القصيدة، ولكنه لا يسيب تفصيلاً حياً مما نتوقه في صلب القصيدة.

وهي الفقرة الثالثة والأخيرة من هذه القصيدة نجد الشاعر يمرؤ أزمته أو أسباب معاناته الشخصية إلى شر لا يفرقه على التحديد شخص غيره وهو لذلك يدعو الله أن يقي البلاد من ذلك الشر الذي امتد إلى حياته واستهدف القضاء عليه، شر ينزع الحياة منه مرعاً على رغم ما يعتق به صفوه من حب الحياة.

عند ذاك يتوقف الإنسان لكي يتأمل هذا "الشر" الذي يهدد حياة الشاعر، والذي يدعو الشاعر نفسه الله أن يقي البلاد منه، والواقع أنه من الصعب - أمام هذا التجريد - أن يلمس الإنسان تحديداً دقيقاً لموعية هذا الشر الواقع بالشاعر الذي يخشى منه أن يقع بالبلاد. ولكن شاعرياً متناسق مع نفسه تماماً في هذا الإبهام الناشئ عن ذلك التجريد

هذا الاستعراض السريع لقصيدة "صوت من وراء القصبان" يقف بها على طابع التعميم الذي يحدثنا به الشاعر عن محنته الخاصة؛ حيث تظل هذه المحنة حبيسة في ضمن الشاعر، مبهمة الأبعاد بالنسبة إلينا. ومن ثم فإننا نفقد دواعي الانفعال بها، لأن الشاعر لم يشاركنا فيها إشاركاً حقيقياً، ولأن الشمر ذاته لم يجر فيها أي طاقات شمعية، بل اقتصر الأمر على إعلان أن هاهنا شاعراً يتعبد، وأن خطب هذا الشاعر عظيم.

وهذا النوع من "التوصيف" هي الشمر لا يسمم بأداء الهدف الحقيقي في التعبير الفني. ضمن قد تتعاطف مع الشاعر عندما يحفلنا بذلك الأسلوب التجريدي عن محنته

تعاطفاً شكلياً، أو تتعاطف معه - إذا شئنا الدقة - من بعيد، ولكنه لا يثيرنا إثارة حقيقية إلا عندما يجعل مأساته مأساتنا، ومعاناته معاناتنا، ويندر أن يتحقق شيء من ذلك مع التجريد والتعميم

وإذا كان شاعراً قد أشار إشارة عامة إلى مرضه أو حالته البائسة التي صار إليها فإنه يسمي علينا أن نكون على وعي بحقيقة أن معرفتنا الشخصية بالشاعر شيء وتعرفها شخصه من خلال شعره شيء آخر

وهذا يجبرنا بالضرورة إلى توضيح فكرة قد لا تكون واضحة في أذهان الجميع، هي فكرة التعاطف مع الشاعر أو المطلب عليه. فمن الناس من يخلط بين التعاطف والمطلب، بحاسة عندما تربط الشخص بالشاعر علاقة قرابة أو صداقة أو رمانة. وعندما تكون ظروف الشاعر المعاشية سيئة أو على غير ما يرام، فعند ذلك ينقلب عطفاً عليه - أو هو يمتد - إلى التعاطف مع شعره. وهذا منهج غير سليم في تقدير العمل الفني وفي تحديد موقعنا منه. حقاً إن معرفتنا الشخصية بظروف الشاعر الخاصة قد تمسكنا على الإحساس الأوضح بـ... سمكاته، وذلك عندما يجمع الشاعر في أن يجعل من أزمته الشخصية موضوع أعماله شيئاً بالسبب للقارئ. وهذا لا يتأتى إلا عندما يعد القارئ بين يديه التعميمات الحية التي تشكل تلك الأزمة. أما أن يكتم الشاعر بأن يعلن في شعره عن أزمته مجرد إعلان فإن القارئ لن يجد في هذا الإعلان ما يثير فيه التعاطف الحقيقي مع الشعر. ولهذا ينبغي أن يتحصن الشعر كل الطاقات التعبيرية اللازمة لإثارة التعاطف، بحيث لا يحتاج الإنسان إلى معرفة ما هو شخصي صرف من ظروف الشاعر قبل أن يقرأ شعره. ينبغي - في إيجاز - أن يحملنا الشعر نفسه على التعاطف مع الشاعر. لا أن يحملنا العطف على الشاعر على التعاطف مع شعره.

فيبدأ نظرتنا الآن على هذا الأساس في شعر جَماع الذي يحدثنا فيه عن أزمته الشخصية وحدنا أن هذا الشعر بمفرده غير كافٍ لإثارة تعاطفنا مع الشاعر، والسبب في ذلك - عندي - يرجع إلى ما سبق أن أوضحته من غلبة طابع التعميم على معاناة الشاعر.



وأمام هذا التعميم الذي لجأ إليه الشاعر في الحديث عن أزمته الشخصية يكون من الطبيعي أن نفتقد في شعره روح التمرد العنيف على عناصر التشويه التي تمتد آثارها إلى حياته الخاصة، بل إننا نكاد نفتقد لديه البحث عن مجرد الخلاص هالشمراء الذين يواحبون الأزمات، سواء منها ما كان على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي أو الكوني.

عالمًا ما يتمردون، منواء على انفسهم او على الكون اجمع؛ بعية إحداهن تعبير جذري هي  
أيمنهم أو هي الحياة من حولهم. فإذا لم تكن لديهم طاقة التمرد على هذه الصورة فإن  
أقل ما يسمون إليه هو البحث عن وسيلة لخلاصهم وخلاص العالم معهم. ماين كان موقف  
جماع بين هؤلاء وهؤلاء؟ إننا نفتقد لديه - كما قررنا وشيكاً - صرخة التمرد، فهل تراه  
اقتصر على مجرد توسع الخلاص لنفسه وللكون من حوله؟

الواقع أن فكرة الخلاص لا تطالعنا في ديوانه المطبوع (وهو بلا شك لا يمثل كل شعره)  
إلا في القصيدة نفسها التي فرغنا وشيكاً من تحليلها. وهي تطالعنا هناك على استحياء  
ملففة بضباب التعميم نفسه الذي يسود القصيدة كلها - فالشاعر بعد حديثه عن كونه رهين  
سجن في هذا الكون القسح يقول:

وأحلام الخلاص تشع أمًا      ويطورها الردى في كل مستر

فإن الخلاص عندئذ لا يبدو أن يكون مجرد رؤية عابرة تلوح في الأفق حياً ثم سرعان ما  
تتوارى. وهذا البيت هو كل ما نطعم به من الشاعر في حديثه عن موضوع الخلاص حتى  
وإن كان وهماً (من المفيد هنا مقارنة موقف الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في  
قصائده التي يتحدث فيها عن مرضه الذي ألزمه الفراش مدة من الزمن ليست باليسيرة  
بشعر جماع الذي يتحدث فيه عن محنته الشخصية) فإن جماعاً لم يبدِ اهتماماً أو التفاناً  
خاصاً بهذا الموضوع فهو لم يتحدث عن وسيلة الخلاص كما تلوح له، وكل ما في الأمر -  
وهذا ما يحسب الإنسان تقريره - هو أن الشاعر وقد تحدث عن "السجن" استدعت لحظة  
السجن في نفسه كلمة "الخلاص" أي لم تتحدث أمامه المعالم المكونة لقضية وجوده حتى  
يبحث لها عن حل متكامل واضح الأبعاد كذلك، بل إن حديث شاعرنا عن الخلاص كان  
يؤكد المحنة ذاتها ولم يكن مواجهة صريحة لها. وكان الشاعر بذلك لا يعمل كثيراً على  
فكرة الخلاص، على رغم أننا رأيناه من قبل لا يمضي في حلق التشاؤم إلى أقصى مداه،  
بل يدھر لنمسه دائماً بارقة أمل على أقل تقدير. ولو كانت هناك خلفية فكرية موحدة  
يطلق منها الشاعر في كل قصائده لما واجهها بمثل هذا التناقض.



وننتقل الآن إلى الشطر الثاني من القضايا التي تمرض لها الشاعر، وأعني بها القضايا  
دات الطابع الموضوعي؛ أي تلك القضايا التي لا ييخصر بها الشاعر عندما يطرأ داخل  
نفسه، بل تقع عليها عينا عندما يعتد بصره إلى الأشياء الخارجية من حوله. وقيمة هذا  
النوع من النظر يساعدنا كثيراً على التعرف إلى وجهة نظر الشاعر في الحياة من حوله،

وإلى نوعية العلاقة التي تربط بينه وبين الآخرين؛ فالشاعر يعني أفراح نفسه وأحزانها، وهو في الوقت نفسه يعني أفراح الآخرين وأحزانهم، بل نستطيع أن نتجاوز فنقول أفراح الكون وأحزانه.

وكل من يتصفح شعر جماع يجد فيه قدراً أوفى من القصائد التي يتحدث فيها عن موضوعات ومناسبات ذات طابع جماعي. فهناك قصائد الوطنية التي يحملها كل نواياها الطيبة بالنسبة لوطنه، ويميز فيها عن كبح هذا الوطن في سبيل تحرره، وعن البهجة التي عمت الناس عندما تحققت له الحرية، ثم هلاك حديثه عن "الأخر" أو إليه وهذا الآخر بالنسبة لشاعرها هو الإنسان مجرداً؛ أي في أي شكل من أشكال الحياة، ولعلنا بذلك نلمح إلى شيوع حاسة التجريد في شعر جماع، حتى فيما يتحدث فيه عن قصايا خارجية محددة إن شاعرنا يحب الإنسان ويمجده، وهو يحب الإنسان مطلقاً لا إنساناً بعينه. الواقع أنه يحب الصفات الإنسانية ويمجدها حيثما تمت.

وإذا حاولنا أن نحدد الآن المحور المكروي المشترك في عالم جماع الخارحي، سواء فيما يشمل بالوطن المحدود أو الإنسان المطلق، فإننا نجد محور "الحرية" هو ذاك المحور المشترك، فشاعرها يعني للحرية ويعني بها على مستوى الوطن الخاص، وعلى مستوى الأوطان التي تحرر نفسها؛ على مستوى مد التحرر في العالم بين الشعوب، والتحرر بالنسبة للإنسان الفرد مطلقاً.

ويطول بنا المقام لو أننا عرصنا لكل شعره الذي يعبر فيه عن الحرية على أي مستوى من مستويات الإنسانية، ولكننا نكتفي هنا بالإشارة إلى قصيدتين من أهم قصائد شاعرنا في هذا المضمار، وأعمى بهما قصيدته - "جنون الحرب"، و"أنت إنسان".  
هكذا نظرت الآن هي القصيدة الأولى وجدنا الشاعر في مستهلها يقدم إلينا صورة بشعة للحرب في الماضي منذ أن كانت حرباً بدائية إلى العصر الحديث حيث ارتبطت بالقتل المني للعالم، مؤكداً بشاعة وجهها وارتباطها في كل حالة بالخراب والدمار، وكيف أنها تمثل الوباء الذي قد يقضي على الناس كافة إن لم يبادروا بالقضاء عليه. والشاعر في هذا النحو في وضوح نحواً عدائياً للحرب. ويميز بطريقة غير مباشرة عن كراهته لها.

وفي المقرة التالية من القصيدة نجد الشاعر يقدم إلينا صورة يهجم لنا من خلالها الدوافع غير الإنسانية التي تدفع الناس إلى الحرب، فيجعل خطيب الناس يستحثهم عليها بدعوى الاستعلاء والتفوق، حتى إذا ما وقعت الحرب كانت النتيجة كما يصورها الشاعر على هذا النحو:

وإسماعيل موج الجيش والد	تفتت الجحافل بالجحافل
حتى إذا انجسر الوعى	عاد الحمود بنفس طلائل
ما خلفوا غير الصعا	يا واليهبثامى والأرامل
غير المشوؤ والحرير	عن وعسير أطلال المسارل
وإذا نظرت نظرت للـ	مراى الكئيب وأنت ذاهل
نظر المظمر للدماء	وللمسرايل وهو مساكـر

هكذا تكشف الحرب عن نفسها ووجهها الحقيقي فإذا هي عناء بغير طائل، وإذا هي دمار وتغريب إنها ضد الإنسانية؛ لأنها تتفقر بالإنسان إلى وراء، وتشوه وجه الحياة المشرق الذي تعب الإنسان في تشكيله حتى يستشعر الراحة والأطمئنان، فإذا بالحرب تطلع ذلك الوجه المشرق، وتعيد الإنسان إلى المعاناة، معاناة البقاء مرة أخرى.

هذا هو الوجه المقيت للحرب، وهو الوجه الغالب عليها. ومع ذلك فإنها لا تبدو بهذا الوجه إلا عندما تكون عدواناً على الإنسان وعلى الإنسانية. غير أنها تكون هي بعض الأحيان صبرورة لا بد منها، وذلك عندما تبرز قضية الحرية على المستوى القومي. فتحقيق الحرية لشعب من الشعوب هو المسرر الوحيد الذي يجعل الحرب - على رغم كل بشاعتها ونكاليها - صبرورة لا مناص منها، وذلك لأن الحرية هي المصلحة الأولى بالنسبة لأي شعب يريد أن يمارس الحياة وأن يشاركه في بناء مجد الإنسان وعظمته. وإن يكون لبناء أي معزى أو قيمة ما لم يؤسس على أرضية من الحرية القومية، فتحقيق الحرية إذن هو الخطوة الأولى وحجر الأساس بالنسبة لأي شعب يريد أن ينمي نفسه، وأن يقيم لنفسه حياة كريمة. وفي سبيل تحقيق هذا البناء يحور للإنسان أن يمارس الحرب؛ ذلك أن الحرب هنا - وهنا فحسب - إنما تستهدف البناء لا التدمير.

ومن شأن الحرب أن يذهب أفراد كثيرون ضحية لها؛ لأنها لا بد أن تترك على أي حال بصماتها التعمسة على وجه الحياة. ولكن شاعرنا ينظر إليها في حالتها هاتين نظرة مختلفة، فعلى حين رأينا يفر من بشاعتها وآثارها الملبية نجده يرحب بها حين تكون وسيلة للبناء أي حين تتحقق منها آثار تاريخية، يقول:

شنتان شنتان الأولى	صاروا لقومهم فداء
لهملوا أوطانهم	من كل دل أو شقاق
للمسح في حبرية	وليرفوها في السماء
والخائفين الحرب من أجـ	لل المطامع والدماء
ليس الخسراب بطولة	إن البطولة هي البناء

هكذا يملن الشاعر في وصوح عن تمجيده لأولئك الذين بدلوا أرواحهم في سبيل أن يحققوا حرية أوطانهم، لا هي سبيل التحرير والدمار.

وهكذا حدثا جماع عن قضية الحرية على مستوى الوطني، وجعلها ضرورة تهون في سبيلها كل الصعاب

أما بالنسبة للإنسان المرء فقد طلب شاعرنا الحرية لنفسه كما طلبها لكل إنسان حرم منها. وهو يقرن في كل مناسبة بين الحرية والإنسانية، حتى يشعر الإنسان أن تعريف الإنسانية لديه يتركز أساساً في الحرية؛ فهو حين يطلب الحرية لنفسه فإنما يبرز هذا المطلب النعمسي تلك الحقيقة الأولية البسيطة، والجمهورية في الوقت نفسه، وهي أنه إنسان، يقول:

أنا من حضي الحياة طليقاً	ليس إلا لأنني إنسانٌ
وهي عندي معنى يجل ويصمو	ليس شيئاً تحده الأزمان
وإذا عشت في سلام مع القوم	عن فما همتي المبرى والمكان

فواضح من هذا أن استعاره معنى الإنسانية هو الذي يبرز له حق الحرية. أما حدود هذه الحرية بالنسبة إليه فنتمثل في كونه يستطيع أن يعيش في سلام مع نفسه؛ لأن الحرية معنى تستشعره النفس في داخلها وليس مجرد انطلاق في المكان أو انجذاب فيه وهذا يصير لما مره أخرى صفة الإنسان التي يضعها الشاعر على معنى الحرية، بل إننا لنكاد نقهر من خلال أحاديثه المختلفة عنها أن الحرية لا يمكن إلا أن تكون معنى إنسانياً.

أما فيما يخص الحرية للآخر فإنها لا تتصل في مصمومها عن حرية المرء ذاته؛ فليس الأصل أن استشعر أنا نعمتي الحرية وكفى، بل إن حريتي لا تأحد معناها الكامل الحقيقي إلا إذا تحققت حرية كل فرد آخر أعيش معه على وجه هذه الأرض، وتظل حريتي شوهاء ناقصة ما لم تتحقق للآخر حريته، يقول جماع:

ذلك الراسع في أصفائه	والذي يمشي في ظل الرقيق
إنك المسؤول عن إطلاقه	من هوان القيد ما دمت طليق

وجماع يسمى ذلك "خيرية الإنسانية"، ويمكننا أن نسميه "حق الحياة على الحياة" وعلى هذا النحو ترشق قضية الحرية بالمعنى الإنساني، سواء على المستوى المردي أو الجماعي وجماع يريد الحرية للإنسان إذن مطلقاً. وليس غريباً منه أن يلج في تأكيد هذا المعنى؛ لأنه يشعر بالاطمئنان الحقيقي - كما سبق أن رأينا - في مجال المطلق. وعلى رشم أننا رأينا يتحدث عن حرية الوطن بما يوحي برؤيته لقضية الحرية مجسمة في واقع معين

ومحدد وملموس ما رالت المسحة العامة الغالبة على ذلك الحديث المحدد هي مصححة التعميم، أو لتقل بعبارة أخرى أدق: إن طابع التجريد يقلب عليه وعلى هذا هضم جماع دو الطابع الوطني، أو ما يمكن أن سمييه شعر الكفاح، لا يكشف لنا عن رؤية تاريخية (وأيضا بالتاريخية هنا الأحداث الكبرى الحاسمة في مصير شعب من الشعوب، وخط السماء أو الانهيار الذي يسهر فيه هذا الشعب)، بل كانت رؤية منفصلة إلى حد كبير عن هذا التاريخ وإن بدت لنا مرتبطة به. ويكفي أن نشير هنا إلى قصيدة جماع السماء "وداع المحتل"، فعلى الرض من أن هذا العنوان يرتبط في ظاهره بمصادث معين، هو خروج الاستعمار من السودان بعد أن نال شمه حريته واستقلاله، إلا أننا نواجه في القصيدة صوراً تعممية مما قد يدور في النفس - بلا معاشة ضرورية - لهذا المعنى، من مثل قوله.

دمنا قد جـمـرى	واردهى الفاتحون
جئـمـوا في الثرى	سلاة يحكمون
يمسسون السورى	خير ما يملكون

أو مثل قوله

تركوا بيننا	بكرأ كالقسيان
وجلوا من هنا	بعد طول المقام

هذه الصورة وتلك لا تدل على أن الشاعر قد استطلق الحادثة التاريخية المحددة، وأنه حسم مشاعره وحواطره ووجدانياته إزاءها تجسماً خاصاً مفرداً. فكونه مثلاً قد ترك وراءه ذكريات قلزمة في نصوص من استمصرهم إنما هو تعبير عن حقيقة عامة، إنه تقرير لحقيقة لا ينكرها أحد، بل يقرها كل الناس حتى المستمصر ذاته. ونحن بقرار شاعرنا في قصيدته مثل هذه الحقيقة يكون قد شارك في تعميم مألوف لدى الناس. في حين أننا كنا نتوقع منه أن تكون الصورة تجسماً فريداً لشاعر محددة تولدت في نفس الشاعر نتيجة لمباشته واقعة تاريخية وحاسمة ومحددة.

كل هذا يؤكد لنا مرة أخرى أن شاعرنا متأسق مع نفسه، حتى عندما يتعرض لوصوحات ذات طابع جماعي واقفي فإنه سرعان ما يستخرج المعنى الكلي الذي يبعده عن تعصبات الواقع، يرتد به إلى عالم الشمولية الذي ترثاح بضمه إليه. وتشعر نمسه فيه بالاطمئنان والتضائل.

وربما رأى متأمل في شعر جماع أنه لا يريد أن يجعل نظريته لمعى الحرية والكفاح من أجل الحصول عليها ضيقة ومحدودة بحدود بيئة بعينها وقطرف بمينة، وأنه من أجل ذلك

قد ضحى بالمشاعر العريضة من أجل تأكيد المشاعر العامة، وأنه من هنا يمكن ضمه إلى مجموعة الشعراء الإنسانيين. والواقع أننا لا ننكر هذا بل نؤكد، وإن كنا لا نرى تعارضاً مطلقاً بين أن يعيش الإنسان واقع أمته الخاص، وأن يتعمق هذا الواقع ويعبر عنه، وبين أن يكون لشعبه طابع إنساني.

أما أن يجرد شاعرنا رؤيته من التفاصيل الواقعية الخاصة، ويوسع ذلك من نظره حتى تتحقق لها صفة الإنسانية التعميمية، فإن هذا واضح في أكثر من موضع من ديوان الشاعر. ويكفي مثلاً على هذا قوله في قصيدته "هجر من الصداقة":

إن أصغر حُريري في وطني      صنت غييري من طمّاح الداهم  
قد توحدنا ممّا في حلم      يغمّر الأرض بعجر باسم  
في مدى أرقى وسلم راسخ      تلتقي آمال كور حالم

وعبارته الأخيرة التي يتحدث فيها عن آمال الكون الحالم توضح لنا مدى رغبة الشاعر في توسيع نظره الإنسانية وتأكيد ما يمكن أن يسمى وحدة الكفاح الإنساني، وكأن العالم كله من منظور (بما يتحرك، أو يبني له أن يتحرك، نحو مثاله الأعلى المشترك. هذا هو الهدف الأول والأخير من حركة التاريخ وحياة الإنسان، وليس تحقق المثال جزئياً إلا مجرد خطوة في الطريق نحو تحقيقه الكلي. ولكي يتحقق هذا المثال هي أشمل صورة فإنه يتحتم على الوجودات الإنسانية (أي الشعوب المختلفة بعبارة أخرى) أن تتكاتف في سبيل تحقيقه. ومن هنا كان بروز فكرة "التعايش السلمي" بين الشعوب امتداداً طبيعياً في بعض شاعرنا وهي دعوته لها. ذلك أن تحقق الأمل في كون حالم يقتضي تصافر الجهود لا تناظرها هي سبيل تحقيق هذا الكون أو الوجود المطلق السعيد. بعبارة أخرى. لا بد من توحيد الكفاح حتى يتوحد الوجود، لا بد أن تصبح الأوطان المختلفة وما فيها من شعوب كالأواني المستطرقة، يتأثر بعضها ببعض، ويتماكب بعضها على بعض، حتى تستقر أحيراً عند صورة من التوحد تتلاشى فيها وجوه الاختلاف الجرثي. ويتحقق مكان ذلك التآلف وقد عبر جماع في القصيدة التي أشرنا إليها وشيكاً عن هذه التصورات حين قال

ما يريد الكون من تجرية      تُرجع الإنسان دهرأ للوراء  
والذي يبذله من طابقة      مستحيل لدواء ودماء  
وصداقاتي وأسمائهمتي      تنوارى في خراب وعداء  
نظرة للأمن تبدو صورا      تثقل الحس بسفك الأبرياء  
حسبها تلك المأسي وانكن      عالماً متجهأ نحو النماء  
من صمير الناس دوت صيحة:      أممّ العالم عيشي في إحاء



وإذا كان محور الإنشائية قد ارتبط بكل رؤى الشاعر على مستوى المرد والجماعة فإنه يكون من الضروري أن نولي هذا المحور الآن بعض الاهتمام الخاص. فالنزعة الإنشائية عبارة نصيب بها كثيراً من الشعراء في الماضي وفي الحاضر. ويتسع مدلولها حتى ليسبح من الميسر أن يكون هناك شاعر قط لا تتمثل لديه هذه النزعة على نحو أو آخر. ويكفي في الإطار الأعم لهذا المفهوم - أن الشعر ذاته، كثناً ما كانت برعته ووجهته، هو - أول الأمر وآخره - تعبير عن إنسان. ولكن اتساع مدلول المبادئ كثيراً ما يفقدها قيمتها في تحديد التصورات والأحكام. فإذا قلنا إن جماعة شاعر ذو نزعة إنشائية فإننا بالمفهوم الواسع لهذه العبارة نكون كمن حصل حاصلًا. ولكن الشاعر يصبح ذا نزعة إنشائية بصفة خاصة عندما يحدد مدلول العبارة تحديداً خاصاً ودقيقاً، والمتأمل في شعر جماع يحسن برعته الإنشائية بأحسن معاني هذه العبارة. وقد سبق أن رأينا بعض مقومات هذه النزعة فيما يتصل بالدعوة إلى تحرير الإنسان والفرد والجماعة، وهي دعوته للتكاتف بين الشعوب والتمايش فيما بينها سلماً، وفي الحلم أو الهدف السعيد الذي أراد للإنشائية أن تسعى من أجل الوصول إليه، وكل هذه نظرات يعلب عليها طابع التعميم. وهي لهذا قد تشكل الساء النظري لما يمكن أن نسميه مذهب الشاعر الإنشائي. ولكننا نود أن نصيف أن جماعة لم تكن تجريبياً هي نظراته وتناوله للقضية بشكل لم يسمح له أن ينظر قط في حريثات الحياة الصغيرة التي كثيراً ما يكون لها مدلول كبير، على الأقل من وجهة نظر المعنى الإنشائي الذي نتحدث عنه؛ فهناك قصيدة له بعنوان أنت إنسان تقدم إلينا فيها بعض الصور العابرة التي يبصر بها الإنسان عبر الطريق فإذا بها تثيرة وتهرة هزاً عنيماً

كل يوم صور عبر الطريق	ترجم المعنى بها ثم تصيق
ليس مما هزك حملاً عابراً	إبه في الصدر إحساس عميق
هو إنشائية قد وصلت	كل نفس بك هي ربط وثيق

هذه هي المقدمة النظرية التي يقدم بها الشاعر لجموعة من تلك الصور التي يبصر بها عبر الطريق فتتسع في نفسه أعمق الأحاسيس. من ذلك صورة الشيخ الذي يماشي من المرض؛ فإن الإنسان لا يملك عند رؤيته إياه إلا أن يستشعر الألم وكأنه يشاركه الشعور نفسه، عندئذ يطلق عليه وصف الإنسان بحق وكذلك عندما يرى الطفل في حالة مرح وسرور يتواثب هنا وهناك ثم يقفر لكي يمانق أمه، هذه الصورة كذلك من شأنها أن تثير في نفسك الإحساس بالبهجة. كذلك الأمر عندما يسقط الطائر على الأرض جريحاً يصبح مما به من ألم، وحوله صفارة تصيح معه، عند ذاك لا يملك الإنسان إلا أن يحس

بحرج الطائر وكأنه بين حبيبه. وهذه صورة يحس بها أن تتأملها في كلمات الشاعر نفسه، فقد صاغها صياغة شعرية موفقة إلى حد بعيد، يقول:

وإذا ما سقط الطير الجريح	وهو مَحْضُوب على الأرض طريحٌ
يصرب الأرض بريش ويصيح	حوله رُغَب من الطير تنوح
وتلُحُست بجنيبيك الجروح	فبحق أنت إنسان وروح

هذه الصور الجريئة تحمل من شهر شك معنى المشاركة الوجدانية بين الشاعر وصهره من عناصر الحياة التي تحس وتنامي كالناس والطير. وهذه المشاركة الوجدانية هي بصفة أساسية خاصة إنسانية، وإن تفاوت الناس فيها هزات بروزاً عند بعضهم وتضاوت عند بعضهم حتى أوشكت أن تنعدم.

وهذه الصور وإن ارتبطت في مدلولها الإنساني بمواقف تبدو جريئة من واقع الحياة أي متجارب شعرية يمر بها الإنسان من حيث هو فرد، فإنها تؤدي في آخر الأمر، وبعملية تعميم لا بد منها، إلى صورة كلية للمعاملة الإنسانية. فكل فرد من الناس يصعل، أو من شأنه أن يتعل، بتلك الصور، وهنا يتمثل وجه التعميم. والمفارقة بين شاعرياً في هذه المرة وسنه هي إبراز المفومات الإنسانية على المستوى الجماعي هو أنه يبدو هذه المرة من وقائع مفردة ومحددة وإن كانت تصلح في الوقت نفسه لأن تكون بصفة خاصة نواهد تطل على معانٍ كلية أو تجريدية.

هذه الصور الجريئة إذن تكشف كذلك عن الجوهر الإنساني في الإنسان، وهي في الوقت نفسه، وعلى المستوى العردي التي هي عليه، تمد المسلمة اللازمة لدى كل من شأنهم أن يصنعوا في الحياة نموذجاً سعيداً لبني الإنسان:

هذه النعمة تسمو في نفوس الأنبياء

وهي في المصلح تنساب حياة في الدماء

وهي للظير طريق وهي للحب نداء

لا سبيل لتحقيق سعادة البشر وحيرهم، وتوطيد معاني الحب والإحاء بينهم، إلا إذا تحقق للنفس جوهرها الإنساني ذلك.

وإذا كان شاعرنا جماع يلج على تأكيد المعنى الإنساني للإنسان، كل إنسان، فإنه بذلك يؤكد مرة أخرى وبطريق غير مباشر وحدة الإنسانية، وهو عندئذ يلتقي مع نفسه فيما سبق أن أكد لنا من ضرورة وحدة الكفاح الإنساني على المستوى الجماعي وهي هذا وذلك يرند شاعرنا بوصوح إلى الأصل العام الأول الذي صدر عنه، وهو "وحدة الوجود السعيدة".

ولا يقتصر الأمر لدى شاعري في تصور هذه الوحدة السعيدة للكون وقد انمكست هي وحدة سعيدة للإنسان على تحقيقها في قطاع عرسي من الزمان: أي هي جيل من الأجيال، بل يرجو الشاعر أن تتحقق هذه الوحدة، أو هذه السعادة، في القطاع الطولي للرمز كذلك، فهو لم يكن يشمر بنفسه أو بجيله بوصفه وحدة أو جرئية من الزمن منسلسلة ومستقلة عن بقية الأجزاء، بل كان يشمر بالزمن كله: ماضيه وحاضره ومستقبله، في وحدة كلية وهي حركة واحدة دائية. ويتمثل إحساسه بوحدة الزمن هذه بوصوح في قوله:

أنا من نفسي إلى شعري يمتد وجودي

كما يتضح - وإن كان الأمر هنا على المستوى الجماعي القومي لا على مستوى الإنسان الفرد - في قوله:

فها وطن الأحرار حبلك خالداً	على الدهر يهدي مظهرأ متجدداً
أراد لك الماصون مبعداً وأنا	لتحيا لتحيها حالداً وممجداً
وفي بحث ماصيك الحياة لأمة	ومن أنكر الماضي فقد أنكر الفدا

هنا هذا المثال وغيره يتضح لنا إحساس الشاعر بوحدة الزمن التي لا تتمصل عن وحدة الإنسان ولا عن وحدة الوجود.



ويعد قريباً كانت هذه هي الصورة المتكاملة لعالم جماع الشعري كما قد ينتهي إليه تأمل إنسان لم يشأ أن يتأثر في تصوره لأبعاد هذا العالم بأي ظروف شخصية تتصل بالشاعر نفسه، ولهذا يمكن القول إن هذا العالم الشعري كان من الممكن أن يكون أكثر تبلوراً ووضوحاً وعمقاً في الوقت نفسه لو أن الشاعر ذاته أفاد من ثقافته إفادة حقيقية، فما يزال الشعر الذي يصمم ديوانه الوحيد بعيداً عن أن يقدم الصورة الكاملة الحقيقية لعالم هذا الشاعر ومفكرته الشعرية، وكل من له إلف بالشعر يستطيع - مصداقاً لذلك - أن يدرك أن كثيراً من قصائد هذا الديوان مبتورة، سواء في آخره - وهو الغالب - أو في أي موضع آخر.

أما من حيث قدرة جماع على الصياغة الشعرية فإننا نستطيع أن نقرر في اطمئنان أنه لم يكن قد ارتبط ممسوقاً إلى حد بعيد بالترعة الرومانتيكية، فإنه من حيث الصياغة لم يرتبط بمعجم الرومانتيكيين الشعري المألوف. ومع ذلك فإنهم لم يقرروا أنه لم يستطع أن يخلق لنفسه معجماً شعرياً خاصاً ومنمرداً، ولعل إدراكه الشخصي لوقوفه بين الرومانتيكية والواقعية (يقرر الشاعر في مقدمته للديوان أنه لا يعبر الشعر من أجسته، ولكنه يأبى

التحليق هي أودية المجهول ومتاهات الأوهام) قد حال دون استمراقه شعرياً في معجم أحد الاتجاهين، والتزامه نوعاً من الحيدة بهما إذا صح التعبير.

على أسا تستطيع الآن أن يدرك الخاصية الجوهرية للغة هذا الشاعر ومنحاه في التعبير الشعري إذا نحن تذكرنا الصورة المجللة للبناء المعنوي لشعره. هالواقع أنها لغة يقلب عليها طابع التجريد حتى عند التعبير عن مواقف جريئة. وكان نتيجة ذلك أن فقدت هذه اللغة إلى حد كبير الطابع المميز الذي يتمثل عادة في بناء العبارة وتشكيل الصور الجريئة واستخدام الكلمات استخداماً رمزياً خاصاً، فنحن مع جماع بقرا شعراً سلساً سهلاً خالها من كل عناصر المفاجأة ومثيرات الدهشة. إسا - بعبارة أخيرة - نحن عندما نقرأ شعره كأننا نتعرفه للمرة الثانية، في حين أنه لم يمسق لنا قلب أن قرأناه.

وربما حُصبت هذه الظاهرة - من وجهة نظر ممينة - ميزة للشاعر؛ فاللغة في العنوان القولية هي في المحل الأول أداة توصيل، وتؤكد هذه الأداة نجاحها في مهمتها هذه بمقدار ما يتمثل فيها من شفافية تنفذ الروح من خلالها إلى الموصوع الشعري، وملامسة يترلق عليها التفكير في مصرٍ وارتياح.

## بين رؤية العالم ووعي الذات

### قراءة في شعر عبد الله الفيصل

(١)

لا بد أن يعرف منذ البداية أن مصطلح "رؤية العالم" Weltanschauung مصطلح نشأ في إطار الفكر الألماني وأصبح شائعاً منذ "هايدجر" في الربع الثاني من القرن العشرين، ولكنه لم يصبح معروفاً في النقد الأدبي العربي إلا في الربع الأخير من هذا القرن والمقصود بهذا المصطلح هو كيف يدرك المرء عالمه الذي يعيش فيه، أو العالم إجمالاً. وقد صرنا منذئذ نطرح السؤال عن رؤية الشاعر أو الأديب أو الفنان بعامة عندما يريد أن يتحدث عن إنجازه، وهو سؤال لم يطرحه أسلافنا المباشرون فضلاً عن أسلافنا القدامى. وبالقدر نفسه لم يعرفه المبدعون من هؤلاء الأسلاف وأولئك ولكن ليس معنى هذا أنه يمتنع طرح هذا السؤال عليهم؛ فما من شاعر أو أديب أو فنان، في أي مجتمع وأي عصر، إلا له رؤية للعالم على نحو أو آخر.

من هنا سنبينح لأنفسنا بالنظر في رؤية العالم لدى الشاعر عبد الله الفيصل على نحو ما تتراءى لنا من خلال عمله الشعري

والواقع أن لشاعرنا قصيدة بعنوان "منطق الحق" في ديوانه "حديث قلب" (ص ٢١)، يطلع علينا من خلالها رؤية للواقع البائس للعالم الذي يعيش فيه، فيها إدانة لهذا العالم، واتهام له بالجهالة والظلم والعدوان، وفقدان الضمير، وتكريس الإثم، وتأثير العداوة، وقتل الروح، وتراجع القيم الإنسانية؛ قيم العدالة والإخاء والمساواة والحب والأمن والأمان. ذلك أن هذا العالم فقد نعمة العقل وتكر لأحكامه، ففرق في الشرور والآثام، وصار لا مخرج له من أزمته إلا أن يصيب قادة الشر فيه الحسرة على الرغم مما توافر لديهم من الأسلحة.

وإن يعرفوا أن السلام هو الحقيقة الإنسانية التي لا بديل لها، والتي ينتهي إليها سعي الناس، ليسموا بالحياة في كفها.

تبدأ القصيدة بالحديث عن عصرنا الذي نزع من عصر التنوير، والذي يرفع فيه الإنسان سارية العقل ليهتدي بها، فإذا هو - على التقيض - عصر الظلام والجهالة، الذي يكرس الصراعات الدموية، ويجعل للغة الحرب والسلاح السيادة، إنه العصر الذي يحرج من مأساة ليدخل في مأساة أشد وأتكى:

أي عصر للنور لا نور فيه	غير ما بان من قراع السلاح
أي عصر هذا الذي يتبارى	فيه حز الطبا بطن الرماح
تشرق الشمس فيه فوق المآسي	وتطل النجوم فوق الجراح

هي عصرنا هذا صرعت الجهالة أطنابها، وسادت نوارع الشر في العالم على كل المستويات، وصار الإنسان فيه مسحوق البدن، مسحوق الروح، ولا تسأل عن الضعائر البقطة، فهي عاجزة عن أن تقاوم هذا المد الشرير الساحق، ولا تسأل عن النفوس العالية؛ لأنها - فيما سارت إليه من الغفوة - لا تقدر على شيء.

قد شطآنه الجهالة والشر	ر وسحق الأجساد والأرواح
الضمير اليقظان فيه جريح	والنفوس الكبار غير صواح

كل ما هو مشرق وحمل يتوارى في هذا العصر ليحل محله الحراب والدمار، وكل ما هو وديع وكلميم ومسامح يتراجع وينكمش تحت وطأة العنف والجبروت الذي استشرى:

خرس العندليب فيه وراحت	تتغنى غرمانه في البطاح
واستطالت أشواكه فتداعى	هلماً دوحه الوديع الأقاحي

عصرنا هذا يقوم على معارضة كبرى بالمة الدلالة على نمط الحياة التي يعيشها الناس، حيث تتوافر للبشر كل مقومات الاستتارة ومع ذلك هلهم يتخطلون في الظلام، يعيشون في قلب النور ولكنهم يفتخرون إلى النور.

بشر نحن عاشون مع النور ولكننا بلا مصباح

وبعض يدرك من هذه المفارقة - كغيرها من كثير من المفارقات - كيف يطنى عصر السلب على عصر الإيجاب لكي يستعده وينقيه، كيف يزعم الشر الخير ليخرجه من دائرة العمل إلى فراغ الصمت، كيف يُمهر كل ما هو قبيح على كل ما هو جميل فيحول دون أن يستمتع البشر بحياتهم استمتاعاً حقيقياً، كيف يكون نفي القيم الإنسانية أو غيابها هو ما يشكل الخاصية المميزة لمظومة العلاقات التي تسود في هذا الزمان وعلى هذا النحو

تتراءى الحياة في منظور الشاعر غارقة في السلب والغياب.

لا إخفاء برهو فملثم خسد	به ولا قلب مشفق معصم
لا ربيع يخضوع للحب فيه	بل عسداء تدعى به كل راح
أين من غينا غياهب جهل	كن بالأمس مثل هوج الرياح
أين من عصرها السلامة والأمر	س وقد بات مصدر الأتراح
كلنا فيه بشكي غيبة الصب	ولمعدب عيش قسراج
كلنا مدالج بليل بهيم	لكنا نسهر سهر الأصاحي

وحين تمتد الحياة إلى الإحاء والسماحة والحب والسلامة والأمن، وينيب عنها الصنف والعيش الفرير، فماذا تكون؟ وماذا تكون فيها سوى ظلمات نصرب فيها على غير هدى (لأنا - كما قال الشاعر - "بلا مصباح") إلى مصير مأسوي بشع؟

هذه المعاناة النافذة لمعالم الفصح هي هذا العصر، والمأساة التي تتحرك بحوها حياة البشر فيه، جعلت الشاعر يرفع عقيرته بالتفتي بالقيم الإنسانية الفالسية، داعياً - وإن صدر هذا الدعاء بلغة التمسى - إلى إحلالها في موقعها الطبيعي والضروري لحياة البشر، وفي كل ما هو مصاد لها، ومصاد، بل معادٍ وقائل، لتلك الحياة، حيث يتمس الشاعر أن يتحول هذا الوجود المأساوي الكتيب المحزن ليصبح منبع الأمل، وواحة تنعم في ظلالها الأرواح، لا يسمح فيه من الأعمال إلا بما هو حليق بالإتسان. وينقي منه كل ما يمثل جريمة في حق الإتسان. إنه الوجود الذي يعلي من شأن منطق الحق، ويستوحى في أحكامه العدالة والرفق والأمن والكرامة:

لهت هذا الوجود يعمى ويقسو	واحدة للعصفاء والأفراح
ما تُهل الأخلاق فيه مباح	وسجال الأثام غير مباح
منطق الحق شرعة الكل فيه	لا احتكام فيه لعير السماح
وحي أحكامه العدالة والرفق	ق وأمن الإمساء والإصباح
لهت هذا الوجود ينعم بالمشق	ل وبالكرمات حصر المناهي

هذا هو الوجه المشرق الذي يمتناه الشاعر لهذا العالم، حيث ينمي منه النظم والحرف والذلة والمهانة، والتفرقة بين الأبيض والأسود من الناس، وممالأة الكهبر على الصنف ينهر حق، والتفرقة العنصرية في أشكالها المختلفة:

لا أبين المظلوم عليه شجى	بين خسوف وذلة ونواح
أو دموع الصميف تُسكب هوناً	تحت أقدام جائر سباع

ليس للبيض فيه فصل على السو  
د يهجر الحجي وغير الصلاح  
لا عروقي هي الحق بين صنفين  
وكبير من المشاة الوقاح  
لا امتياز في العرق في الحجم في الو  
ن، إذا كن في نفوس صحاح

وواضح أن الشاعر إذ يتنص تحقيق هذا الوجه المشرق يدرك ملامح الوجه البشع لعالمنا  
الرائس، حيث يكال فيه بمكاليين، ويمتهن فيه الشوي الضميمة، ويستعبد فيه الأبيض  
الأسود بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ويأخذ الصغير المتواضع بما لا يؤخذ به الكبير  
المتجبر، وتلعب فئات من الناس نفسها على سائر الخلق.

نرى ماذا يوسع الشاعر أن يصنع وقد تكشف له وجه عالمنا القبيح؟ ماذا يملك هو  
وعيره من شعراء العالم إزاء كل ما يمارسه طغاة العالم من عدوان على إنسانية الإنسان؟  
الشاعر كان، وسيظل دائماً، هي مقدوره أن يصنع الكثير. إنه لا يملك السلاح الفئاك  
بالشر الذي يملكه الآخرون، ولكنه يملك ما هو أقوى وأبلغ أثراً، يملك الكلمة، والكلمة  
أمانة ورسالة. ومن ثم توجه شاعرنا - مستشعراً مسؤوليته - بالنداء إلى شعراء العالم

سادة الشعر، يا سلاف عبير أفك  
س، يا مفتح عرقه الفواح  
أندروا قادة الشرور بضمير  
رغم ما اكتظ بهم من سلاح  
بلمقوهم أن السلام هو الحق  
وأضيؤوا ظلال الفلاح  
علموهم حصافة القول والفعل  
وقولوا لهم بصوت اللاحي  
أيها المستشرقين بالحرب مصراً  
لدة النصر في العقول الصواحي

دور الشعراء إذن - كالقادة الرمل - أن يندروا "قادة الشرور" بالخسار في نهاية المطاف،  
وبأن سلاحهم افتتاك لن يحميهم مدى الدهر؛ لأن العدوان والباطل لا يؤولان إلى أصل  
الوجود وأس الكون، وإنما يقوم الوجود على أساس من السلام والحق، "والسلام هو الحق"  
على حد قول الشاعر. ولكن السلام والحق لا ينفصلان - في الواقع، وهي منظور الشاعر -  
عن العقل الذي سبق أن تمس للوجود أن ينم به كليت هذا الوجود ينم بالعقل. ومن هنا  
تشكل هذه البنية الثلاثية - العقل، والحق، والسلام - ركائز الرسالة التي يحملها شاعرنا  
إلى العالم.

والواقع أن شاعرنا شديد الإيمان بمهمة السلام الذي يؤزره العقل ويقوم على الحق،  
ولكن السلام في هذا العالم قد صار لا يتحقق بمجرد الإرادة العاقلة، بل من خلال دحر  
كل أشكال الظلم والبطي التي تقض مصالحي الناس وتحرهم الأمن والأمان. بمباراة أخرى.  
لا بد من "مصرع البيئي" حتى تلوح في أفق العالم "تبشير السلام".



هي قصيدة بعنوان "درب النصر"، من ديوان "حديث قلب"، يتحدث فيها الشاعر عن انتصار العرب في حرب سيناء (١٩٧٢م)، يهيب الشاعر بمن يسميهم في مستهل القصيدة ليوث الحرب ورجال الحلم (العقل) أن يصبروا اليقي من أجل أن يحل السلام:

يا ليوث الحرب في يوم الوعى      ورجال الحلم إلى حل السلام  
أهشروا بالنصر من رب الورى      ما بقيتم في التحام ووشام

\*\*\*\*\*

إلى درب النصر بالإيمان مشروك المصير  
ومثال العز بالإقدام دانٍ ويمسهر  
فاحملوا من لهب الإيمان أقباساً تثير  
واصنعوا من مصرع اليقي تباشير السلام

(ص ٤١)

وهذا ما تحقق على أرض الواقع في سيناء: حيث انتصرت إرادة السلام على أشلاء النفي والبقاة، وهذا ما يهيب الشاعر بالتاريخ أن يسجله

أيها التاريخ سجل أنما      قد ثارتنا لُعلا أممٍ حطيم  
ورددنا الشر عن طغيانه      ومحقنا اليقي الأثيم  
نحن للحق جنود، بصّرنا      أبدا الدهر على الحق مستقيم

(ص ٤٣، ٤٤)

ومن كل هذا يتضح لنا أن رؤية الشاعر للعالم في كليته لا تتفصل عن رؤيته للواقع الذي تعيشه أمته، حيث ما رالت أجزاء من الأرض العربية تحت يهران اليقي الأثم، وهي مقدمتها "القدس"، وإذا كان أعداء الحق العربي قد سلبوا تلك الأرض ظلماً وعدواناً، وإذا كانوا قد طموا ما شاء لهم الطفيان، فإن الشاعر في قصيدته المسماة "قل للقدائين" يبدو لنا كما لو كان قد تنبأ بما يجري في أرض الواقع اليوم من تصدي القدائين لأولئك الطماة بالسلاح لا بالخطب والكلمات من أجل أن يستخلصوا الحق المطلب، وكأنه يشد على أيديهم إذ يقول

قل للقدائين قد آذنت      شمس المدا بمد الضدا بالقباب  
وبان فجر الأمل المششهى      زاهي الرؤى تشرق فيه الرغاب  
ولينا بعد اشتداد الدجى      يمحض عن برديه ثقل الضباب  
وأصبح المدفع مرسلنا      للظالم الباسي وليس الخطاب

ثم هو يوجه الحديث بعد ذلك إلى مدينة القدس، وكيف أن الفدائيين أقسموا أن يثأروا لها ولكل الدماء الزكية التي سفكت في ساحتها، مؤكداً أن الأمل في النصر النهائي ما زال حياً، وأنه يجيء مع ضوء المجر بعد ليل طالعت عتمته.

يا قدس، يا مهد السلام، انتهى	عهد الملحمات وذالك الرباء
وجاء عهد الصدق، عهد العدا	يحل فجراً زائحاً بالعطاء
إن الفدائيين بعهد الادي	عانيت من شتى صوف البلاء
قد أقسموا أن يثأروا للملا	لظهر ممسوحاً، لراكي الدماء
.....	.....
ليل الأمل وألى بلا رجسمة	هامتقيلي يا قدس فجر الضياء

## (٢)

وحين يصل إلى هذا المدى في رؤية الشاعر للعالم وللواقع المرير الذي يتمثل في بقعة عربية من وطننا، يأتي السؤال عن رؤيته لنا. من نحن؟ ثم عن رؤيته لنفسه: من هو؟ ذلك يأن الشاعر الحقيقي هو أكثر الناس وعياً بذاته وبمن ينتمي إليهم.

وفي هذا الإطار يؤكد الشاعر انتماءه العربي والإسلامي، واعتزازه بهذا الانتماء

نحن، من نحن؟ هداة قيادة	ربنا الله وهاديها المبني
لغة الضاد نمت أعراقنا	وروتنا بالدم المتسكب
نحن في المشرق والمغرب من	منطوت أمجادهم بالذهب
ملؤوا الأفق عدلاً وهدى	يكتسب الله حير الكتب

وهو إذ يتحدث في هذا السياق إلى أبناء المغرب الأقصى يلح على تأكيد عربيتهم؛ فهم وأبناء المشرق العربي إخوة.

لكم نحن كما أنتم لنا	إخوة، أبناء أم وأب
نمضي بالروح ما بكمركم	مثل ما تغدوننا في الكرب
وهو يناديهم بأصولهم الضاربة في أعماق التاريخ، في رافدي العروبة؛ قحطان وعدنان	
يا سرة المجد في مفرنا	وبناة العز من كل أب
مخير قحطان وعدنان بكم	يتجلى في المحيا البصري
وبكم وبمو أبنائكم	عرب من عرب من عرب

هذه هي رؤية الشاعر لنا، لقومائنا وأصولنا المشتركة، وشعره يوضح في عمومته بثقته الكبيرة في قدراتها، ترى كيف كانت رؤيته لنفسه؟

نحن نعرف أن الشاعر جذل من عبارة "وحي الحرمان" عنواناً لأحد دواوينه، بما يشي بأن كل ما اشتمل عليه الديوان إنما أنتجته مشاعر الحرمان التي عاشها، وأكثر من هذا أننا نجد الشاعر في مقدمته لديوانه يبدأ بأن يطرح على نفسه السؤال، هل أنا محروم حقاً؟ وإذا كان يرى أن الحرمان "مرادف للشقاء أو بداية له أو هو دليل عليه" (ص ١٧) فإنه يجعل الحرمان نقيصاً لما نسميه السعادة، فإذا فقد المرء الإحساس بالسعادة فهو محروم، وبهذا المعنى يشرح الشاعر نفسه، ويفسر معنى حرمانه.

والشاعر حر في أن يفهم نفسه كما يريد، وأن يختار كما يشاء اللفظة الدالة عليه، ولكنه يريدنا أن نقره على ما يريد عندما يختار للديوان ذلك العنوان، وإذا أجدنا بالتحليل "السيميوولوجي" للمعصوم كان علينا أن نصدق، حيث يدعونا هذا التحليل إلى الوقوف على عنوان الكتاب بوصفه عتبة من العتبات المفضية إلى النص والمتعلقة به، والعنوان هـ

صريح لا يحتمل التأويل ومع كل هذا فتأدراً ما اساق النقد وراء ما يقوله الشعراء عن أنفسهم، بل نلهم يذكرون عندئذ في معكوس ما أراد لهم الشعراء أن يعتقدوه على أنني لن أذهب هنا إلى هذا المدى، وإنما أود أن أقول، إني أنظر في جملة من قصائد شعرية تنتمي بالضرورة إلى شاعر ولكنها لا تنير عن حياة هذا الشاعر كلها، بل تعبر - كما وصف طه حسين ذات يوم قصائد المتنبي (انظر مع المتنبي، ص ٢٧٩) - عن لحظات في حياة هذا الشاعر. وعندما أتأمل في هذه القصائد أجد أنها موزعة توزيعاً يكاد يكون عادلاً بين شعورين متعاضدين، تستطيع أن تقول: إنهما السعادة والشقاء، أو التحقق والحرمان، أو النجاح والإحباط، أو الانتصار والهزيمة، أو ما شابه من هذه الثنائيات المتضادة. وعلى هذا الأساس فإني أتردد كثيراً في أن أرى خلال هذا الشعر أو وراءه شاعراً محروماً على طول المدى، ولكنني أرى شاعراً يلعب لعبة الحب ممعناً فيها - ولكل لعبة شروطها وتجهتها تكسب في مرة وتخسر في أخرى، وقد تخسر في مرات عدة ثم تكسب في مرة هزدا الكسب يعادل كل تلك الخسائر وقد يزيد عليها، وبهذا ينطق ما يجن أيدينا من قصائد الشاعر. وليقرأ من شاء آخر قصيدة في ديوان "وحي الحرمان" ليعرف منها أن الدهر - مهما بخل وعاند - يسمح أحياناً بتحقيق الأماني. وقرأ إن شئت مما قصيدته في هذا الديوان نفسه التي يمارس فيها أمير الشعراء أحمد شوقي، والتي تحمل عنوان "روضة الهدى"، لتري أن ما يسمح به الدهر الشحيح أحياناً قد يعوض ألقى وأقصى عذابات

قد ساءلتُ من أنته؟ قلت: أنا الذي      قسّمتُ عمري مدنفاً أهواك  
وأطمت عبي في العرام وخافقي      أخفي الليالي السود في نجواك  
والليالي السود هما كناية عن العذابات التي يعانيها الإنسان عندما يخلو إلى نفسه هي  
هداة الليل وتحت جمع ظلامه، ماذا تراء عندك يصنع؟

أربو إليك - على بصادك - مثلما      يرنو الحزين لمساطح الأفلاك  
وأبت للنجم المسهد لوعتي      يا لهفتي - بعد النوى - ألقاك  
هذا ما كان، أما الآن وقد سمح الدهر بالقاء وحقق للشاعر أمنيته فتأتي لحظة الاعتراف  
ما كنت أومن بالمسيون وفعلها      حتى تهنتي في الهوى عيناك  
الحسن قد ولالك حقاً عرشه      فتحكمني في قلب من يهواك  
قلبي كما تبمجن، ألف صباية      قد ملّ كل خريدة إلاك  
بالله يا أملي الحبيب ترفضني      إني وزيك في الهوى مضناك

وأمام هذا الاعتراف الذي توج تلك المحبوبة على عرش الحسن (والمعاني يفرهن  
النساء كما قال شوقي) هل كان منها إقبال؟ هل كانت استجابة؟ المشهد الذي تصوره  
القصيدة هي نهايتها يدكرنا بما نمرقه في المسرح أحياناً وفي كثير من أنماط القصص  
الشعبي باسم "النهاية السعيدة"، هي الأجزاء الأولى من القصيدة كان المحب هو المتكلم عن  
نفسه، أما في الأبيات الثلاثة الأخيرة للمشهد القصيدة فإن المحبوبة تصبح هي مركز  
المشهد، وصاحبة الفعل في البيتين الأول والثاني منها، ثم يأتي البيت الثالث والأخير  
ليجمع بين المحب والمحبوبة في وحدة سعيدة.

فربتُ إليّ وقد تآلق لحظها      أهديه من لحظ رنا فتاك  
وبصت عن الوجه الوسم وتمتمت      يا روحه العظمى عليّ رواك  
وتمائق الروحان في روض الهوى      فشملت حتى غبت عن إدراك

(ص ٧٩/٨١)

وهكذا، من خلال هذا المناق الروحي نزول كل آثار الصياح والمساناة والمذاب أو  
الحرمان إن شئت، التي كانت قد استهدت بالمحب، ليعتمش الحب في قلبه، إذ هو يجني -  
في آخر المطاف - ثمرته العلو.

وكما أني لم أجد برؤية الشاعر لنفسه على أنه نموذج الإنسان المحروم فإنني أرى - من  
خلال شعره كذلك - أن "الفرقة" هي التي تشكل الخلفية الحقيقية لمعاناته؛ وذلك لأن العربة

لا تتعلق فحسب بتجارب الحب المحيطة وما يصحبها من معاني، بل تتعلق كذلك بجملة العلاقات التي تربط بين المرء وغيره من الناس، فمثلاً عن الأهل والأقرباء والأصدقاء وبمسيرة موجزة أقول: إن غربة الذات أضح أثراً في حياة المرء من أي إخفاق هي تجربة عابرة الإخفاق في تجربة حب قد تموضه تجربة حب أخرى ناجحة تهدب بكل آثاره السلبية، أما الغربة فالخلاص منها عسير، وخصوصاً غربة الذات في موطنها.

وهي ديوان "حديث قلب" قصيدة تحمل عنواناً مباشراً هو "غربة الروح" (ص ٥٥) يستلها الشاعر بالإفصاح عن روح عربيته وعن أشكال تجسدها:

غريبي غربة الشاعر والرو	ح وإن عشت بين أهلي وصحبي
أبدأ أشد الهناء هالقي	حيثما رحت شقوة الحس جبي
أرزع الود والحنان وأمسقي	واحة الحب من رواهد قلبي
فأرى الشك والجحود وألقي	ناتشات الأشواك تملأ دربي

إنها غربة الذات في موطنها وبين أهلها وصحبها، وهي - كما نوهنا - أقسى أنواع الغربة. هذه الذات التي تريد أن تثال حقها أو حظها من جمال الوجود، والتي تبدل من نفسها في سبيل تحقيق ذلك ما تطيق، هذه الذات التي تسعى لتوطيد أواصر المحبة مع الآخرين لا تجد من هؤلاء الآخرين إلا الجحود والإنكار. وأنكى ما يؤلم الذات أن يجحد الناس سمعها، وأن ينكروا حقها، وبخاصة حين يأتي هذا الجحد وهذا الإنكار من لدن الأهل والأصدقاء.

ثم تأتي في القصيدة بعد هذه المقدمة فقرة من ثمانية أبيات هي بمثابة تفصيل لما أجملته المقدمة، تعقبها فقرة من ثمانية أبيات كذلك يث فيها الشاعر آلامه وأحزانه في زمان تحكمه الأهواء الطائشة.

وتكاد الأحزان تطوي ضلوعي	وأنين الأشجار يهوي نواحي
وغزرتني الآلام حتى براني	زمن مثقل بهوج الرياح

وهو الزمن الذي سبق أن عرفنا ملامحه ومقوماته في منظور الشاعر، وكان الشاعر لا يستشعر غريته بين أهله وصحابه فحسب، بل يرى ذاته غريبة كذلك في إطار هذا العالم. وهو لذلك يجد نفسه مضطراً لأن يزهّد في صحبة الناس وفيما يأخذون من صحب، مؤثراً التوحد مع ذاته وضميره الخاص:

أنا أحيا في البعد عن صحب الله	أنا لأبقى في صحوتي مع ضميري
لبي صممتي وأهتي ومكوني	ولكم كل مسعة وجبور

ومرة أخرى إذا نحن نظرنا في الديوان الذي يحمل عنوان "وحي الحرمان" استوقفتنا فيه قصيدة بعنوان "أين مني؟" (ص ٨٢)، ففيها يرد الكلام عن أحزان المربة التي تترك نفس الشاعر من خلال التماهي بينه وبين الطائر الذي فقد موطنه وفقد معه أليفه. وهذا التماهي مدرك في تناكد من خلاله حميمية الشاعر وصنفها. ولأنه يمثل - في قراءتنا - ظاهرة بارزة لدى شاعرنا فسوف نقرر له مساحة مناسبة من الكلام هنا أما الآن فلننظر كيف تم هذا التماهي:

يا طير هيجت الآمي وأشجاني	بما تفتنيه من النحان ولهان
بي مثل ما بك من أحزان مفترب	هالكل منا وحيد ما له ثان
بعثت شكواي ألباساً مرثلة	وانت شكواك ترجيع لألحاني
تشكو فراق رقيق كنت تألفه	أما أنا فشكائتي بُعد أوطاني

أحزان المربة هي إلى العنصر المشترك بين الإنسان (الشاعر) والطائر (الوديع)؛ ذلك أن كلا منهما يعيش الوحدة ولا يجد لنفسه أنيساً أو متقرباً إلا من خلال ما يبثه من شكوى. الطائر يشكو فراق الإله، والشاعر يشكو غربة المكان. غير أن المكان عند الشاعر غير مقصود لذاته، ولكنه مرتين بالعنصر البشري الذي استكمل به المكان جماله. ولذا يتساءل الشاعر:

أين المصيف وأيام به سلفت؟	وأين يا طير أحبابي وحلالي؟
.....	.....
وأين مني (....) أين مسجلتنا	هي ظلمة الليل أزعاجها وترعاني؟
وأين - لا أين - ساعات ممضلة	كانت - بما راح فيها - حير أرماني؟
أيام كنا وذاك الروض يجمعنا	جمع الأزاهر في باحات يسمان

المكان ارتبط إلى بالزمان. وهما معاً صنما الإطار الذي اكتسب الأهمية من خلال العنصر الإنساني الذي اشتمل هذا الإطار عليه.

ومرة أخرى تطالعنا في هذا الديوان نفسه قصيدة بعنوانها "يا ناعس الطرف" (ص ١٣٥) يعارض فيها شاعرياً "نونية" شوقي كذلك. وهي القصيدة التي قالها شوقي في غريته عندما نفي إلى إسبانيا، وهذا العنوان حري أن يذكرنا بقول شوقي كذلك في "نوح البردة" يا ناعس الطرف لا دقت الهوى أبداً... لكن هذا لا أهمية له من جهة أن قصيدتنا النونية هنا تستهل بهذه العبارة

يا ناعس الطرف قد خارت أعادينا	ولست بشروا بمنامهم في تجاهينا
وكف بما كؤوس الصفو ساكبها	وماد بالشجو والأحزان بسقينا
وودعتنا أساتي الوصل مسرعة	حتى غدونا بمنأى عن أسانينا
واستعملت لظلام الهاس أنفسنا	إلا العسلالات من ذكرى تلاقينا
وكان بالأمس شادي الورق يطربنا	لكنه إذ يمضي اليوم يشجينا

فهذا الاستهلال قد أخفى عنا - في البداية وإلى حين - ما هنالك من تمام بين الشاعر والطائر على نحو ما برز في قصيدة شوقي منذ اللحظة الأولى (يا نائح الطلح أشبه عوادينا). وهي قصيدة شاعرنا كذلك المسماة "أبي مني"، لقد أخفى البدء هنا (يا ناعس الطرف) البدء القديم (يا نائح الطلح)، لكن البنية النحوية المشتركة بين الندائين، بالإصافة إلى الاشتراك بين القصيدتين في الوزن والقافية، يجعلنا نستعيد غربة شوقي لكي نقرأ في ضوئها غربة شاعرنا إلى شكوى الغربة إلى ناعس الطرف أو إلى نائح الطلح سواء. وإذا كان الطلح قد غاب وراء ناعس الطرف فإن "شادي الورق" هي البهت الحامس يبرز في المشهد شاكياً مصابه وعذاباته. والمؤكد أن ناعس الطرف (النادي هنا) ليس هو نائح الطلح (النادي هناك)، لكن النداءين معاً، شأنهما شأن القصيدتين، تستيطان شعور الغربة.

ولقد بوحت منذ قليل بعلاقة التماهي بين الشاعر والطائر، حيث تلود الذات بما يحاسنها وتتوحد معه، ليكون في هذا عزاء لها عن وحدتها أو شعورها بالغربة. والواقع أن هذا النهج يعري الشعراء بل الفنانين عموماً؛ لأنه يتيح مساحة للإقصاء والبوح عن طريق الإيحاء لا التصريح. وشاعرنا يهيج هذا النهج في بعض قصائده باقتدار وللاهمية المسوية والفنية لهذا النهج أسمح لتعصي أن أصيغ إلى حالة التماهي العناقية حالتين أخريين أو أكثر يتكشف من خلالها بعض محاولات الذات استيطان ذلتها والوعي بها.

في الحالة الأولى نقف على تماهي ذات الشاعر مع الليل في ديوانه "حديث قلب"

(ص ١٢٢)

أنا والليل مساهران حسياري	شقنا السهد واحتوانا الوجوم
والسكون رهيب يطوي رؤانا	بظلام يطوف حيث نهيم
كلنا شارد الخطى غير أنني	مشمعن بالجراح وهو سليم
هو يرعى المجهوم أمي تهبت	وأنا أطبقت عليّ الهيموم

إن الذات والليل هنا يتماهيان في أشياء كثيرة، السهر والحيرة والسهد والوجوم والسكون والظلام وشروذ الخطى، وكل ذلك يؤكد الألفة بينهما، ولكن الأهم هو أنه يكشف

صمناً كيف أن الذات مسكونة بتلك الشاعر الأليمة. على أنه إذا كان النماهي يعني التطابق في كل شيء بين الطرفين فإن الدات والليل يعودان فيعترفان في الأثر الذي يتركه وقع الأشياء عليهما. الدات تصبح مشحمة بالجراح والليل يظل سلمهم البدن، والدات أطيقت عليها الهموم في حين راح الليل يرمي العجوم. ومن خلال هذا النماهي، أو هذا الاتصاف والاحتلاف، نتأكد ممالي الضياع والفزرة التي عهدناها لدى الشاعر.

وكما تنماهي الذات مع الطير والليل فإنها تنماهي كذلك مع الكائنات الطبيعية. انظر في القصيدة نفسها كيف تنماهي الذات مع الزهور (ص ١٢٤):

وحشني وحشة الزهور عداها	رَيْقُ الطلِّ واحتواها السمومُ
فتمرّت من الطيوب وأمسّت	ذابلات الأغصان وهي هشيم

قد يقول قائل هنا إن الأمر لا يعدو "تشبيه" وحشة الذات بوحشة الزهور، وقد يتسامح ويقول إنه تمثيلٌ وحشة الدات بالحالة التي تصير إليها الزهور حين يصيبها الجماف وتحيط بها ريح السموم... إلخ. لكن هذا في الواقع من شأنه أن يمسقط الملاقة التي ربطت في هذين البيتين ربطاً حميماً بين الدات والزهور، حتى لقد بدت لما الدات من ورائها هيلة وباحلة تشكو العمري والذبول. إن الدات إذ تنماهي هنا مع الزهور، لا تكشف لنا بحسب من مكتوب مشاعرها، بل تكشف كذلك عن وعيها بالكائنات المختلفة التي تحيط بها في هذا الكون القصيع.

ومن أجل هذا - وعلى غير المهود لدى الشعراء - تجد شاعراً حمياً بالليل مؤتسماً به ومدافعاً عنه كما لو كان - مثله - كلئناً حياً جديراً بالتعاطف معه (ص ١٢٤):

أيها الليل يا أليف سهادي	يا نديمي إذا جفاني النديم
يا أيمسي هي وحدتي وعذابي	يا صديقاً على الوفاء يدوم
مخطئ من يقول عنك مُقْسَبَت	كذاب من يقول عنك بهيم

ثم يقدم الشاعر في خمسة أبيات أخرى "مسوغات" هذا الدفاع؛ لكي ينهي القصيدة بهذا الداء.

أيها الليل يا نجي حنيني	أنت أحلى مما أرثني وأروم
هالصفاء الذي حملتُ أنيس	والمسكون الذي بمثت رحيم

وأنقل الآن إلى حالة أخرى يتم فيها التماهي في شيء من الخفاء وبصورة ضمنية، فيتحقق من ذلك جمال في الأداء يبلغ به الشعر دروة تحفة، وأقصد بهذا تلك الأبيات الخمسة التي وردت في ديوان "حديث قلب" في قصيدة بعنوان "شعر حبيبي" (ص ١١٣)،



يستهلها الشاعر بقوله:

شمر حبسني مرسل خلفه	عائلة تمسني عيسون الوري
أما الأبيات الخمسة فهي:	
قال حبسني للضمأ مرة	هيا انشقي من شمري العنبرأ
فهبث الأنعام ملتاعة	نلمح منه ما اختفى وانبرى
ولم تدع منه ولا حيلة	إلا وعلتها هياماً برى
تشبهه ضمأ وثمأ فلم	تتركه إلا بعد أن يمشرا
كانها الصادي رأى منهلاً	فمب منه كل قطر جرى

وسكون من أشد الناس براة أو سذاجة إن شئت إذا نحن صدقنا أن الأنعام سمعت كل ذلك في شمر تلك المحبوبة، والذي يفهمه هنا ونطمئن إليه هو أن الذات تماهت تماهياً سريراً وضمناً مع السمات، فإذا هي تسد كل ما قامت به من فعل إلى هذه السمات، وبعبارة أخرى تماهت الذات مع السمات، ذلك المسمى الطبعي، واتخذت منها قناعاً لرغباتها، وقديماً تحدث عالم النفس "فرويد" عن "الإسقاط" وعن "اللاشعور" الذي يتحاشى أن يستخدم في التعبير عن نفسه ما من شأنه أن يصطدم بالأعراف وبالقيم الاجتماعية السائدة، وإن فلا بأس بأن تمسك السمات (الليمة) بحصلات شعر المحبوبة وتشبهها ضمأ وثمأ ثم لا تتركها إلا وقد بعثرت وفقدت نظامها. وهذا هو جوهر الشعر الصحيح أن يقول شيئاً ويضم شيئاً آخر.

### (٣)

والواقع أن الذات الشعرية تصطنع حيلاً كثيرة من حيل التحفي والإفصاح مما وفي الوقت نفسه، فهي "تؤنس" الطبيعة حيناً، و"تموصع" ذاتها في غيرها؛ أي تجعل من ذاتها "آخر" تتحرك نحوه وتتجه بالحديث إليه، حيناً آخر. وهي حيل فنية بالغة الرفاهة يتحقق بها الشعر في مستوياته العليا، وخصوصاً إذا جاء اصطلاح هذه الحيل عقوباً ولم يكن شهجة تكلف. والواقع أن شاعرنا يعسن استخدام هذه الحيل التي تضفي على الشعر نوعاً مما أحب أن أسميه "التموض الكاشف".

ومن قبيل أسنة الليمة ما تماهت في قصيدة "كنت أدري" حين تقف على الأبيات الخمسة الأخيرة منها (ص ٨٤):

أنت أغلى من الحياة وأحلى	من نشيد السماء في ميلادي
أنت مع الطيوب يملأ دنيا	ي ويهقي أرجحه في امتداد

هاشتقت نظرة العيون الهيامي	واحتفى الدوح بالهزار الشادي
وامستراح الفؤاد بعد عناء	واخشت آهة الأسى والسماء
وانتشبها بعد السوى والتنائي	نشوة الروض أمطرته الفوادي

فالبيتان الأولان خطاب من الدات إلى آخر يقول المعلق إنه المحبوبة. والأبيات الثلاثة الأخيرة هي بمثابة الاستجابة لذلك الخطاب (اسطر إلى الماء التي سمحت الفعل هي قوله. فالتقت) وفي البيت الأول منها يستوقفنا هذا الحبر الذي يقول: "واحتفى الدوح بالهزار الشادي". واقفل "احتفى" معطوف على القفل الذي يستهل به البيت (التقت). وهكذا أصبح المشهد أمامنا كما يصوره هذا البيت يتمثل على النحو الآتي: الدات الشعرية المتكلمة (المحب) تلقى من خلال النظر مع الدات المحبوبة هي جانب من المشهد، وفي جانب آخر يحتمي الدوح بالطائر المرد الذي يحط عليه. والآن ما العلاقة بين هذين الجانبين من المشهد؟ ما العلاقة بين المحب والمحبوب هي جالس والطائر والدوح في جانب آخر؟ الواقع أن الطائر يجسد دور المحب حين يلوذ بالدوحة يتقبأ ظلالتها فيقي لها أعذب الأكلان، وإن الدوحة تجسد دور المحبوبة إذ تحتمي به وتتصت إليه. وعصفت تبدو الدوحة والطائر المرد وقد تحلصا من صغتهما الطبيعية واكتسبا الصفات الإنشائية. غير أن هذا التحول ليس مهماً في ذاته. ولكن أهميته تأتي من التماهي مرة في هذا السياق بين الدات الشعرية (الدات المحبة) والطائر من جهة، وبين المخاطبة المحبوبة والدوح من جهة أخرى. وإذا رأينا الدوح حقيقاً بالهزار أدركنا أن المحبوب كان في ذلك السياق حمياً كذلك بالدات المحبة ودون أن أدخل هنا في تفصيل الشروح العلمية المتعلقة بالتحليل النفسي أكتفي الآن بلفت النظر إلى الدلالة الرمزية للشجرة والطائر من منظور ذلك التحليل، فهي هذه الدلالة ما يدعم ما ذهبنا إليه من أنسنة الشاعر للطبيعة؛ للدوح والهزار على السواء

ولا شك هي أن حفاوة المحبوب بالدات المحبة هنا هو الذي أنتج راحة الفؤاد واختفاء الأسى على نحو ما يقول البيهث الثامي، بل أكثر من هذا يمكننا أن نتساءل عن الانتشاء الذي يحدثنا به البيهث الأخير، والذي يطابق انتشاء الروض حين يتقبأ له سحب مطر، هذا الانتشاء ليس كذلك نتيجة لفعل الحفاوة التي لقيتها الدات المحبة من الدات المحبوبة؟ ولك أن تفكر كذلك - إذا أبت رغبت في شيء من معطيات التحليل النفسي - في إمكانية التماهي بين الروض والدات المحبوبة من جهة، والسحاب المطر والدات المحبة من جهة أخرى، على أساس من دلالة كل من الروض (الأرض) والسحاب (الماء) الرمزية.

هذا ههما يتعلق بأنسنة الطبيعة، أما موضوعة الدات فلها شواهد عند شاعرنا، نقف

منها هما - لضيق الحيز - على قصيدته كبرياء (ص ١٢٨).

في هذه القصيدة يصغر الخطاب عن الذات الشاعرة، ولكن إلى من يوجه هذا الخطاب؟ كما قد ألفنا في قصائد أخرى أن يكون المخاطب هو المحبوب، لثملق الأمر به بصورة مباشرة، ولكننا نتحرى هذا المخاطب فلا نجده، إذ تقيب سماته المبهمة عن المخاطب في هذه القصيدة. وبعبارة أخرى أقول إن العلامات الدالة على أسلوبية المخاطب لا أثر لها، بل ربما كان التقيض هو الصحيح، أي أن المؤشرات الذكورية هي التي تتم عن هذا المخاطب. ترى أن تكون الذات الشاعرة، صاحبة الخطاب، هي نفسها المخاطب؟ هذا ما لا مندوحة عنه، وفي هذا يتمثل ما أعنيه بموضعة الذات، حيث تجعل الذات من ذاتها موضوعاً تتجه إليه بالخطاب كما لو كان شخصاً آخر. وهكذا تصبح هذه الموضعة للذات حيلة فنية أخرى يتيحها الشعر للذات لكي تقصي من حلالها بذات نفسها. أما لماذا اللجوء في الشعر إلى هذه الحيلة فسؤال يجيب عنه بعد أن نتطرق في القصيدة.

تبدأ القصيدة بهذين البيتين:

لا تشكُّ لي همُّ الهوى فالهوى	داء ويعض الداء صعب الدواء
ولا تقلُّ لي كم لمحت الرؤى	عن قرب محبوب يجيد الجماء

وكلا البيتين يبدأ بصيغة نهي حاسمة: لا تشكُّ لا تقلُّ. ولهدء الصيغة أهمية كبيرة سوف نبينها بعد قليل. ولكن المهم هنا هو أن ذكر المحبوب في البيت الثاني يؤكد أن هذا الخطاب موجه إلى ذات ذكورية.

وتبدأ الفقرة الثانية بهذين البيتين:

سلسي عن الحب ولا تشكُّ لي	واستبدل الأمانات بالكبرياء
فالدمع إن تسمعته خلف المدى	يجفوك، لا يجديك غير الشفاء

وفي البيت الأول منهما احتشدت صيغتان للأمر وصيغة للتهي شكلت في مجموعها خطاب الذات الشاعرة (حين يذكر الذات الشاعرة فإننا نقصد دائماً الذات التي تتكلم في القصيدة، سواء عن نفسها، أو إلى غيرها، أو عن غيرها)، وعضمون هذا التهي وذاك الأمر يؤكد ذكورية هذا الخطاب. والواقع أن هذا الأمر يصبح محسوساً نهائياً عندما نصل في الفقرة نفسها إلى قول الشاعر:

لا تشكُّ لي ظلم حبيب جفا	ففي الجماء يحتال دلّ الرضاء
ولا تقلُّ خائبك من لم تغن	عهداً له، فالقول محض افتراء

فالذي عرفناه دائم الشكوى هو المحب حين يجفوه المحبوب، ومن ثم يتجه إليه خطاب

الذات الشاعرة أن يكف عن الشكوى؛ لأن هذه الجفوة مصبغة، بأطلتها الرضاء ولكن هي تدل

ثم تأتي الفقرة الأخيرة من القصيدة فيطالعنا في مستهلها هذان البيتان  
لا تشكُّ لي وانس الهوى إنه      تضحية يرخس هبها العطاء  
وارتج من الحب واعبائه      إن شئت عيشاً سائفاً كالعماء

أول البيتين مبدوء بنهي والآخر مبدوء بأمر، وهما بمثلان - مع سائر الأبيات التي نحمل في القصيدة هذه الصيغة أو تلك - نوع الخطاب الصادر عن الذات الشاعرة، فهو خطاب يمش ظاهره كما تعلن صيغته النحوية أنه موجه إلى آخر مخاطب، أي ليس إلى الذات نفسها، أو إلى آخر عائب. ولكننا لم نعرف - وقد قرأنا القصيدة هي إمعان - أنه ذلك الآخر المخاطب؛ إذ المخاطب لا بد أن يكون له حضور عملي أو ملحوظ، وهذا ما حلت منه القصيدة ولا يبقى بعد كل هذا إلا أن نعود لنؤكد أن الذات الشاعرة قد موضعت نفسها همارت كأنها آخر يمكن توجيه الخطاب إليه، فهي تعاملت بنفسها - هي الواقع - إذ توجه الحديث إلى هذا الآخر.

ونعود الآن إلى السؤال. ما الذي يلجئ الذات الشاعرة إلى هذه الحيلة؟

هي الكلمة التي صدر بها صلاح ليكي ديوان شاعرياً "وحي الحرمان" وردت عبارة يصنف فيها هذا الكاتب شاعرياً ضمن شعراء الرومانسية (ص ١٢). ولا بأس على وجه العموم بهذا التصنيف، وإن كان الأمر يتطلب بعض التثقيق. ولكن ما علاقة هذا بسؤالنا؟ الواقع أن شعراء الرومانسية عودونا على أن يحدثونا عن أنفسهم بضمير المتكلم المزدوج أي الـ "أنا"، هم ييشون كل مشاعرهم كل مخاوفهم وطموحاتهم كل الآلام وآمالهم، من خلال ضمير المتكلم هذا، وعندها نلتقي بهم في القصيدة وجهاً لوجه. وفي وسعي أن أدلك على كثير من المواضع في قصائد شاعرنا التي تتحدث فيها الذات الشاعرة بضمير المتكلم. وهي هذه المواضع تكون الأفعال في الأغلب الأعم منسوبة إلى هذا الضمير، كما تنسم بالمباشرة والتفريعية. والغالب أن ينشأ عن هذا الأسلوب تأثير محدود لدى المتلقي، مهما يكن من تصحح الأنا، والسبب في هذا هو هذه المباشرة، والنفس هي جوهره متاوردة ومدورة ومراوغة إن تصريحاً مثل "قتلتني عيهاها" إذا ورد على لسان ذات شاعر لن يكافئ في تأثيره السؤال الذي طرحته أدات يوماً ما "فتكات لحظك أم سيوف أبيك؟".

قد يقال: إنما نتحدث هنا عما يعرف بالأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي. وصحيح أن صيغة السؤال هذه، شأنها شأن صيغتي الأمر والنهي اللتين وقفنا عليهما في القصيدة،

تتبعني إلى الأسلوب الإنشائي، ولكن الجمالة أكبر من مجرد تصنيف أسلوبى شكلى،  
 فالسؤال بطبيعته، شأنه شأن الأمر والنهي كذلك، يعترض تفاعلاً بين طرفين بالضرورة،  
 في حين أن التقرير لا ينشئ بالضرورة هذا التفاعل. لذلك ألوت الذات الشاعرة قديماً أن  
 تتوجه إلى "الأحر" (المحبوبة) بالسؤال "فتكات لحظك...؟" لأن صيغة السؤال أكثر فاعلية  
 في هذا السياق، ومن ثم أكثر تأثيراً.

وعلى هذا الأساس نقول عوداً إلى قصيدتنا: إنه لما كان قد تبين لنا أن من وجهت إليه  
 الذات الشاعرة أوامرها ونواهيها في جملة الأبيات التي أوردناها هو "آخر" ذكوري يتماشى  
 مع هذه الذات، إذ لا احتمال لمخاطب آخر غيره، لما كان الأمر كذلك فقد نطلب هذا فهم  
 الذات الشاعرة بهذه المناورة من أجل أن تتجنب البوح المباشر والمسطح، ولكي تحقق قدراً  
 من الحيوية والإيحائية في المشهد، وأعي بالمناورة هنا موضعيتها لداتها: أي جعلها من  
 داتها موضوعاً قابلاً لأن يحاطب، فهو يؤمر مرة، ويُمنى مرة، ويوجه إليها السؤال مرة،  
 وعلم جراً.

وإذا كانت هذه المناورة تحقق - كما حققت هنا - ميزة فنية على مستوى التأثير الجمالي  
 للأداء الشعري وربما كانت دلالتها لا تقل عن ذلك أهمية. والدلالة التي لا نجد عناء في  
 استساغتها الآن تتمثل في أن الدات إذ تموضع داتها فإنها تكون عتيد قد انتهت بالضرورة  
 إلى هذه الدات تتبهاً حاصاً نستطيع معه أن نقول إن الدات أحدثت تعي داتها. والواقع أن  
 هذا المستوى يجاور مستوى البوح التلقائي المباشر، والصريح بينهما هو الفرق بين أن نفعل  
 بالحياة وأن نتأمل في هذا الانفعال. ولم يكن عبثاً أن تأتي الفقرة الأخيرة من قصيدتنا  
 على النحو الآتي

لا تشكُّ لي وأنسَ الهوى إنه	نضحية يرحص فيها العطاء
وارتح من الحب وأعـبـائه	إن شئت عيشاً سائعاً كالفناء
فـالـحب لا يـمـرك أسـرارـه	إلا مـسـبـور مـمـرق في الوفاء
أما الذي يشقيه داء الهوى	ولا يرى في الحب غير المياء
خـيـر له ترك الهوى جانِباً	فـراحة المـشـ كـمـش الإماء

فهذا الخطاب يعكس وعي الدات الشاعرة التي تجاوزت مرحلة الانهماك في الأشياء  
 وفي الحياة إلى التأمل فيها، مرحلة الاتصال بها إلى التفاعل معها، أو لنقل بلفظنا  
 الاصطلاحي المعهودة: إنها الذات التي تجاوزت مرحلة "الفنائية" لتدخل في مرحلة  
 "الدرامية".

والواقع أننا إذا تأملنا في ديواني "وحي الحرمان" و"حديث قلب"، وبخاصة في الأخير منهما، لن يكون من الصعب الوقوف على تلك القصائد الناحية نحو الدرامية، أي تلك التي نتحقق فيها الظاهرة التي عبر عنها ذات يوم الشاعر والكاتب المسرحي الألماني "برنولد برخت" بكلمة اشتقها لهذا الغرض هي كلمة *gestus*، ومن الصعب ترجمة هذا الاصطلاح في كلمة واحدة، لكنه يعبر عن لب "الدrama" وجوهرها، حيث تجسد الكلمة الفعل وتتماهى معه، أي تصبح الكلمة فعلاً والفعل كلمة. وعلى هذا الأساس يمكن التفريق بين ما هو عسائي وما هو درامي. والقصائد التي أشير إليها هنا هي تلك التي تبرز فيها، أو في أجزاء منها على الأصح، هذه الخاصية، حيث يتم التحول عن صوت الذات العنائي الأحادي لتدخل الذات في تفاعل مع المخاطب الآخر أيأ كان هذا الآخر.

ولأن هذه المسألة فرعية على وقوها على وعي الذات الشاعرة لذاتها فإنني أكتفي بأن أقف على مثل يتضح منه هذا الاختلاف.

لنقف قليلاً عند قصيدة "حطام الحب" من ديواني "حديث قلب" (ص ١٧٨)، منذ البداية يأتي صوت الذات الشاعرة منطلقاً من "أناها" اللصيق بها ليعلمن عن جملة من المشاعر التي تمانى منها هذه الذات:

أنا في حيرتي أموت وأحيا	كل يوم، وأدممي لي شهود
أنا بين الأمل المصنوع والهو	م غرام عن الهباء بعيد
أسهر الليل كالبحر دراما	حزن غمماً، وهنّها التسهيد
وتستمر هذه البعثة "الغنائية" الشاكية بعد ذلك بضعة أبيات حتى تقرأ	
كان قلبي أن التقي الحب دوحاً	مضطرباً يزيه النفريد
فلماذا بالهشيم بدلاً ديري	وجراح الأمل بقلبي تريد
فتمسكت: من أنا؟ وترامى	لي أمسي، وقال: ماذا تريد؟
قلت: أهوى الهوى وأعشق حسناً	رائد الصديق والوفاء المريد
قال: هذا وهم، فلا تمسزده	ضرباً خلف نازع الجمود
فاسترح في ظلال حب حطيم	هذه الصبر واحتواء الجمود
لست إلا بضها غرام هشيم	هو من عسالم الهوى مطرود

وهنا يتحول الصوت المنفرد الشاكي، الذي يتركز فيه "الأنا" على نحو ما تلمنه الأبيات الثلاثة الأولى، شيئاً فشيئاً ليدخل بنا إلى حوار درامي واضح. وهذا التحول يتم منذ

«ال لحظة التي تقف فيها الذات وقد انفصلت عن ذاتها (بعد معاناة طال مداها في الما صي) لتتأمل في هذه الذات وتتساءل عن حقيقتها (من أنا؟)، وإذا بالما صي يتجسد (يتموضع) فيصبح كائناً حياً آخر يتجاوب مع الذات (التي هو هي حقيقة الأمر تجسد لماضيها) هي مشهد درامي:

أنا: من أنا؟

هو: ماذا تريد؟

أنا: أهوى الهوى...

هو: هذا وهم... فاسترح..! (الخ)

ولست أظن أن الفرق بين درامية هذا المشهد وغنائية تلك الأبيات ما زال في حاجة إلى فضل بيان. وكل هذا يؤكد لنا أن رومانسية شاعرنا لم تكن على طول المدى رومانسية أحادية الرؤية وغنائية المنزع، بل كانت هي رؤيته للعالم، وهي فريته المكانية والنفسية، وهي مواجهته لذاته وتأمله فيها ومساكنته إيها، وهي مواجهته للأخر - كانت هي كل هذا نارعة إلى شيء غير يمير من الدرامية.. ولا شك هي أن هذا المنزع قد حقق للشعر بعداً جمالياً إضافياً بقدر ما كان مسعاً للذات الشاعرة هي أن تطرح علينا - نحن قراء هذا الشعر - رؤيتها للعالم ووعيها بذاتها.

## العلامات تتكلم

### قراءة لأزمة الحب عند العشماوي

سعدت كثيراً عندما أتيح لي قراءة ديوان الدكتور محمد زكي العشماوي الذي يعمل عنوان "أزمة هي زمان"، وذلك لأن الرجل شاعر أصلاً حتى وإن لم يقل شعراً، فما بالنا وقد قال الشعر عند صدر شبابه الباكر، وظل يقوله حتى بعد أن تجاوز السبعين من عمره، مد الله في عمره! لقد كان اعتقادي - منذ اللحظة الأولى - أن قراءة هذا الديوان لا بد أن تشكل متعة ثرية إلى أبعد لكل من يقرؤه، سواء كانت له صلة بالشعر وبالتنقد كذلك، أو كان مجرد قارئ محب للأدب بصنفة عامة. إن هذا الديوان يؤدي رسالة الشعر إلى الإنسان القارئ الذي يتوسمه الشاعر هي كل مكان وكل زمان.

ولأبدأ من البداية، فعندما تلقيت للمرة الأولى نسخة الديوان أحدث تأمل الفلاو، لأن علاف أي كتاب ليس عبثاً، وليس مجاناً. وقد كان أول شيء طالعت به بطبيعة الحال هو عنوان الديوان "أزمة هي زمان"، وكان لا بد أن يشغطني هذا العنوان إلى أي شيء يرمي، وما دلالة ذلك قبل أن أدخل إلى العمل نفسه. وعندما شرعت أتأمله كانت أول كلمة استوقفتني هي كلمة "أزمة": فالأزمة قطع من الزمان، ثم كانت عبارة "هي زمان" التي تشي المسيل المتصل من الزمان. وإذاً فهناك قطع من الزمان تتراعى متميزة عبر مسيل متصل من الزمان.

هذا ما يبدى في اللحظة الأولى من الوقوف على العنوان. ومن الجلي أن مسيل الزمان هو المسيل الطبيعي للوجود، وأن الأزمة التي يشار إليها بالجمع هنا هي تلك القطع المتقطعة - إذا صح التعبير - من هذا المسيل الوجودي المتصل. فهي القطع المعيشة على وجه التعدد التي اختارها الشاعر لكي يشكل منها هذا العمل.

هذه "الأزمة" مجتمعة إن هي الأزمة الخاصة بالشاعر، أي التي عاشها والتي يريد



أن يحدثنا عنها، أما الرمان فهو الزمان الكلي، أو لنقل: إنه الزمان العام ومعنى هذا أن هناك "أزمة" خاصة وشخصية هي أزمة الشاعر التي سيحدثنا عنها، وزماناً عاماً تتحرك فيه هذه الأزمة الخاصة، وكان الديوان يشير إلى حركة الخاص في إطار العام، أو هذا ما نتوقع أن يكون.

ومن ناحية أخرى تصبح هذه الأزمة الخاصة بالشاعر أزمة ذاتية، أو الأزمة التي عاشها هو ولم يعيشها أحد غيره. وعلى وجه العموم لا يحدثنا الديوان إلا عن أزمته هذه المتصلة بذاته؛ فهي لذلك أزمته. أما الزمان العام الطبقي الوجودي فهو الرمان الموضوع؛ فالدات هما تتحرك إذن في إطار الموضوع، أو لنقل: إن الدات الشاعرة تتحرك في إطار موضوعي وجودي كلي، نحاول أن نقف فيه ونقفات هي بمثابة المعالم التي تشخص هذا الوجود الكلي المطلق الذي لا يمكن تصوّره أو الإمساك به إلا من خلال هذا النوع من الأزمة الذاتية المتعينة التي عاشها الشاعر وخبرها وعانها وعبر عن نفسه فيها.

وقد ذكرني هذا عنوان بكتاب هي السيرة الذاتية كتيه منذ خمسين عاماً تقريباً الكاتب الإنجليزي "استيمن اسبيدر"، وسماه "حياة في الحياة" (Life Within Life)، فكلمة Life الأولى تعني حياته الشخصية التي يتحدث عنها أي الجانب الذاتي الذي يخصه، وكلمة كانا الذاتية تعني - بطبيعة الحال - الحياة العامة؛ أي الحياة التي عاش هو حياته في إطارها. وهذا معناه أن هناك علاقة بين حياة خاصة يعيشها الإنسان هي عبر عنها حياة أخرى خارجية أعم وأوسع، بين حياة منتهية ووجود متصل عام وقائم إلى الأبد. وهي هذه الحالة يصعب أنما مقبول في الديوان على ضرب من السيرة الذاتية أو ما يشبه السيرة الذاتية على نحو ما رأينا في كلام الكاتب الإنجليزي، لكن هذه السيرة في حالتها هنا تصطبغ الشعر أداة للتعبير.

وهكذا يمتطي بنا التأمل في عنوان الديوان إلى توقع أن يشكل سيرة ذاتية شعرية للشاعر محمد ركي العشماوي، إنه سيرة شعرية لصاحبه، أو لتمس صاحبه إذا أردنا أن ندقق، تقوم في الوقت ذاته على الانتقاء كما هو طبقي ومألوف في كل السير الذاتية. فلهما طالت السيرة الذاتية التي يكتبها الإنسان عن نفسه فهو مضطر بالضرورة إلى أن يختار ما له دلالة خاصة وأهمية خاصة عنده، فالاختيار والانتقاء شيء طبقي. وعلى ذلك فالأزمة التي اختار الشاعر هنا أن يحدثنا عنها هي أزمة مضطارة على نحو خاص، وليست كل أزمته التي عاشها، إنها أزمة من نوعية معينة، تكتسب أهمية خاصة من منظور الشاعر، فهو يحتارها من هذا المنظور، ولا يمكن أن تقوم سيرة ذاتية على شمول

كامل لحياة الفرد الذي يترجم نفسه، أو يترجم له غيره.

هناك إذن عملية انتقاء لجملة من الخيوط التي ينسج منها الشاعر آخر الأمر قصة هذه السيرة إذا صح التعبير. وما أقصد إليه هنا لا يتعلق بالأزمة التي يختارها الشاعر هي ذاتها بقدر ما يتعلق بالمصمون الأخير لهذه الأزمة؛ فالشاعر إنما يختار هذه الأزمة/الخيوط لكي ينسج منها سيرة مكتملة من الوجود الشعري الداتي تتمتع آخر الأمر في شكل سيرة شخصية مكتفية بذاتها.

وعندما رهمت عيني عن عنوان الديوان اجتبتها على صفحة الغلاف كذلك ثلاث صور لثلاث لوحات فنية وضمت هي سبق عمودي له دلالة خاصة، أو لا بد أن يكون له دلالة خاصة. كل لوحة من هذه اللوحات تمثل جزءاً مقتطعاً من الطبيعة وضع في إطار خاص لكي يقول شيئاً بعينه. وكان هذه اللوحات المقتطعة من الطبيعة تماثل "الأزمة" المقتطعة من الرمان. وعلى هذا النحو يتطابق المصمون العام لهذه اللوحات مع مصمون عنوان الديوان. ثم تكون لكل لوحة بعد هذا دلالتها الخاصة، فإذا كانت اللوحة في أعلى الغلاف تدل على "زم" الربيع فإن اللوحة الوسطى تدل على "فصل" الصيف، ثم تكون اللوحة الثالثة هي اسم الغلاف دال، على فصل "الخريف"، وكأنها تقول لنا: إن "أزمة" الشاعر التي أراد أن يحدثنا عنها موزعة على هذه الفصول. وعلى هذا النحو يتأكد لنا أن قراءة الغلاف ليست مجانية

هإذا ما تركنا الغلاف ودخلنا إلى الديوان بنفسه واجهتنا في البداية صفحة الإهداء. والإهداء كذلك لا يمكن أن يكون مجابياً، لقد صيغ هذا الإهداء في شكل خطاب يطوي على جملة من الدلالات المهمة، فهو أولاً يبدو كما لو كان يجيب عن السؤال الذي نسأله غالباً عندما نقرأ أي عمل أدبي: إلى من يتوجه هذا العمل، أو من المقصود بهذا العمل؟ وفي أحشاء هذا التوجه تتحدد الرسالة التي يتضمنها الديوان. وهذا يقودنا إلى الدلالة الثانية التي نستشفها من هذا الإهداء، ألا وهي ما ينص عليه صراحة من ضرورة أن يحب الناس بعضهم بعضاً، "ولا أمل إلا في أن يحب بعضنا بعضاً"، وكان هذا الحب المتبادل هو محور الخطاب الذي منهج منه الديوان. ثم تأتي الدلالة الثالثة التي يحملها هذا الإهداء، المتمثلة في الدعوة إلى ضرورة أن يضفي كل فرد طريق الحياة لإخوته في الإنسانية، وهذا ما يحدد الدور الذي يساهم بكل منا إزاء الآخرين. كل منا مطالب بأن يسلك سلوكاً معيناً يتمثل في أن يضفي ذلك الطريق، ولكن بأي وسيلة تكون هذه الإساءة؟ والجواب، بكل ما يطيق من أشكال الإساءة، كل حسب ما هو مهتمر له. وهذا هو المبدأ الذي تلح على تأكيد

جملة بعينها هي هذا الإهداء.. ولكن ما الغاية القصوى من كل هذا؟ نقول العبارات الأخيرة هي هذا الإهداء: "هنا.. سوف نبعث أحياء.. وهما.. يتحقق انتصارنا على الموت".

وهي اعتقادي أن هذه المعاني التي اشتمل عليها الإهداء توشك أن تكون خلاصة بالغة التركيز لصممون هذا الديوان. وهذا معناه أن قارئ الديوان سيدخل إليه معبأ بكل هذه المعاني إذا هو تأمل في هذا الإهداء وفيما كتب على غلاف الديوان: أصي عنوانه.

وإذا كان الحب المتبادل بين الناس هو الوسيلة الناجمة للانتصار على الموت فإن هذا الحب المتبادل هو الدعوة التي تشكل الأساس الذي ينظم "أزمة" هذا الديوان: ينظم مواقفه، وينظم أحداثه (إذا كانت هناك أحداث)، وينظم عباراته وكلماته. وكل الأشياء ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بهذا الأساس: تقترب منه أو تبعد عنه، ولكنه يريد بها دائماً وصوحاً وبصاعة ولا يجور عليها مطلقاً

ما من قصيدة في الديوان إلا يستطيع القارئ أن يحس فيها إحساساً قوياً إلى أي مدى يصنع الحب الموقف الأساسي في رؤية الشاعر، أنها كانت اللحظة التي يتحدث الشاعر عنها. ومناشدة الأهل والإخوة وأبناء الوطن جميعاً اعتناق هذا التوجه الذي يدعوهم إليه معناه حرص الشاعر في الوقت نفسه على الجماعة. فالشاعر ليس فرداً بطوي على ذاته، أو يدور في فلك نفسه، ويهتم بشؤونه الخاصة، ويعبر عن أشياء تتعلق به على وجه الخصوص، ولا يعبأ بالآخرين. ربما لاح لبعض من يقرؤون الديوان أنه يدور في مدارات الشخصي والحاص فحسب، ولكن حقيقة الأمر الدعوة هي موجهة إلى الآخر: أعني الآخر المتضرق والمتعدد الذي له أن يلتزم ويكمل ويصنع الوحدة السعيدة. ومن هنا عمت المناشدة التي اشتمل عليها الإهداء الأهل والإخوة وأبناء الوطن: أي كل الناس، وهي المناشدة التي تستهدف جعلهم كيانياً موحداً تذوب فيه كل أشكال الاختلاف وكل البغضاء وكل ما يصنع الفقرة بينهم. وهذا ما يؤكد - كما قلت - أن الشاعر مهموم في خطابه بالآخرين إلى أبدى مدى، وأن اهتمامه ليس مقصوراً على ما قد نظن أنه تجربة حاصلة أو داتية صرف.

من اللحظة الأولى، أصي منذ القصيدة الأولى في الديوان، تطلعتنا صورة الطبيعة هي محاولتها على نحو ما بدت لنا هي لوحات الغلاف، إذ يقول الشاعر في قصيدة بعنوان "منزل الحبيب بعيد بعد الجنة":

الصيف الأخضر ودغني

(يلاحظ أن إطار اللوحة الثانية على الغلاف يضم شصنين صميريين من شجرة

تخرج منهما جملة الأوراق الخضراء)

وتواري الحب، تواري الخمر، تواري الإتيان  
 من كان يصدق أن الأرض ستقعد حصبتها  
 وترول حقول الحنطة والرمال  
 من كان يظن بأن الشمس تنهب عن الأكوان؟  
 ويموت النور، يموت الزهر، تموت الألوان؟  
 حتى الصمصام الماهي فوق مياه الأنهار  
 احترقت كل صفائره  
 وانقطعت عنه الأمطار

أظن أن هذه الصورة التي طالعنا في هذه الأسطر تعكس حالة من الملية تهيم على  
 الطبيعة، أعني حالة الطبيعة وهي في تراجع، أو حالة الطبيعة والحياة تتراجع فيها وتعود  
 التهقرى، أو حالة الطبيعة وقد كادت تقعد نبض الحياة. إنما هنا بإزاء حالة العقد والتحلل  
 والحري التي أصابت الطبيعة. وهذا كله يمثل الصورة الرامزة أو المدخل الطبيعي لكل  
 حواش السلب التي مهيت بها الحياة ومنيت بها نفس الشاعر في حقبة معينة من الزمن  
 صار فيها الشاعر كياناً مشتتاً ومبعثراً، وصار همه هو أن يجد ما يجمع أشناته كما يقول  
 هو نفسه

أبحث عن أنثى تخرجني من هذا العصر  
 أنثى كتبوا عنها في كتب السعير  
 أنثى كزجاجة خمر  
 تفقد الوعي وتسميني  
 تجمع أشناتي تحميني

أظنه من الواضح هنا أن الدات الشعرية تدرك من نفسها حالة التبعثر والتمزق، وأنها  
 تبحث عن الحب الذي يعيد للبعثر اجتماعه وتوحده وصلابته؛ يعيد إليه سلامه وأمنه.  
 وهكذا يستكشف الشاعر أن جمع شتاته هو المطلوب الملج، وأن هذا منوط المرأة الأنثى  
 التي أصعب بعد ذلك في وصفها في هذه القصيدة. ويكفيها الآن من هذا الوصف أنها أنثى  
 قادرة على أن تحدث بلمسة منها رلراً تحت الجلد، وأنها كما يقول أيضاً:  
 أنثى طاعية الإغراء  
 تقشني بسرير زفافي  
 مثل العاصفة الهوجاء

ومع ذلك فهذه الأنتى ليست أيقونة وليست ساحرة، ولكنها:

أنتى من قلب الواقع

لكن تتجاوز شكل الواقع

أنتى كالتنجم الساطع

هذه هي الأنتى التي لو قدر لها أن توجد، وقدر له أن يمشقها، لرايت في نفسه كل الصدوع، وجمعت كل شتات، وللمت ما تبعثر من نفسه، وأعادت إليه هويته الموحدة، يقول

لو لمست شمعتي شمعتها

أمتلك الكرة الأرضية

ولنهب عن الأرض بلاد.. وتلوح بلاد

بتميز شكل المدمية

تتحل المقد التسمية

وأعائق واقعي الآخر

أتوحد شكلاً وهوية

إذن فالبحث يتعلق بما يحقق التوحد: أعني التوحد الذي يضم المتنوع والمختلف والمتبعثر. ولكن كيف يحقق هذا التوحد، أي التوحد الذي يجعل الإنسان في سلام مع نفسه، مطمئناً إلى وجوده، مطمئناً بهويته؟ إن هذا كله لا يتحقق - كما يرى الشاعر - إلا من خلال هذه الأنتى الرمز التي هي أشبه بالوهم، ولكنه الوهم الجميل في آخر الأمر، لأن هذه الأنتى لا وجود لها في الواقع أو في الطبيعة، حتى وإن قال إنها تنتمي أصلاً إلى الواقع إنها تنتمي إلى "واقع خيالي" إذا صح التعبير، أعني واقعاً يسمعه خيال الشاعر نفسه على هذا الأساس وحّد الشاعر بين الأنتى المشيخة والشعر، وجعلهما معاً مناط الخلاص من كل ما يهدد الحياة، يقول:

بالمرأة أو بالشعر

تزداد مساحات الرقبة والكشف

تزداد الحرية

ينجو الإنسان من الخوف

ينقشع الزيف

بالمرأة أو بالشعر

يقترّب الإنسان من الجنة

يتطهر من أدوان المحنة

أو يقول قرب نهاية هذه القصيدة محدداً مناسك خلاصه تحديداً حاسماً.

ويرغم ضياعي في المئمة والسجن

فأنا موصول بالله

وورثت صلوات بالحسن

وخلاصي إن كان خلاص

فأنا ألمه في شقين

في المشق وفي الفن

هذا الجمع بين المشق والشعر، أو المشق والفن على نطاق أوسع، يصنع مركباً تتبادل فيه هذه العناصر المكان في الدلالة، وتتوحد في رؤية الشاعر.

وهي قصيدة أخرى بعنوان "هوى الدنيا .. ضد الرمن" نقرأ للشاعر قوله

قد عشت زمناً كالمتى

وصتيع العزلة صيرني

كالغصن العاري من ورق

والغصن العاري من الورق يمثل صورة من صور الطبيعة في الخريف أو الشتاء، فهي نوحى بتراجع الطبيعة وفقدان الكائنات فيها انصهارها تحت تأثير الصقيع، واللوحة الثالثة هي أسفل صفحة الملاف - على نحو ما سمقت الإشارة - تجسد هذا المعنى كذلك بما يصمم إظهارها من غصون جرداء، ومن ثم يتطابق رمز الشاعر وزمن الطبيعة، كما يتطابق الصورة والكلمة.

كالغصن العاري من ورق

في موسم قحط

أو في شتاء مقروء

الوحدة تهش أيامي

تنارس بلحمي وعظامي

أفمي تنسل في صدري

تزحف.. تلتف على عنقي

تحلق أشواقي.. تفتها

وتهدد أحلى ساعاتي

وعلى هذا النحو يتحدث الشاعر عن حالة العزلة والقحط والوحشة القاتلة التي تفترق

به، إلى أن تظهر محبوبته فيتغير بظهورها وجه الحياة

وظهرت. ظهرت

فقر الحزن.. أحساء الكون..

تهلل شيء بكاني

وإذا بالكون جميع الكون

يصفق.. يرقص.. ويقتني

ويرد الروح الساني

وإذا بالحب يزلزلني

ويحول زمني عن زملي

ويهدد إيقاع حياتي

ويعلم - في التو - شتاتي

فها نحن أولاء نعود مرة أخرى إلى ثم الشتات، إلى الوحدة السعيدة المطمئنة التي يحققها الحب.

والواقع أن الأنتى والشعر يشكلان معاً الضلعين المتساويين في مثلث يقف الشاعر نفسه على قمته. وإذا كان الشاعر قد وجد - كما سبق أن رأينا - بين الأنتى والشعر فإنه يكون قد وجد بين المشق والفرح، لكنه يوجد في الوقت نفسه بين الشاعر والمشق كما يوجد بين الشاعر والفن، لينتهي هذا كله إلى نوع من التماهي بين الشاعر والمشق والعن جميعاً. معنى هذا أن الخلاص الذي يبحث عنه الشاعر لا يأتي في الواقع من قوة خارجية بل ينبع من داخل نفس الشاعر، فهو الذي يملك خلاص نفسه.

إن حالة المشق عند شاعرتنا هي الحياة، وهي الامتلاء، وهي الوجود في أقصى صورته وأكثرها بهجة، وفقدانها فقدان المعنى في الطبيعة، وهو الخراب والدمار والضياع، وتحول الإنسان عن إنسانيته، وانتماؤه إلى عالم الوحوش، إذ يحل صراع الثواب محل التعاطف بين البشر. يقول في قصيدة بعنوان "أراك فأنجو من الموت":

فمذ ضمت يا زهرة الهامسين

مشى عن روعني النهار

وجفت مياه البحار

ومات على أرضه السنديان

وحل محل الهواء الدخان

(بريد أن يقول إن هواء النفس قد تنهر فأصبح خائفاً)  
ولم يبق في الأرض إلا الوحوش  
وإنسان هذا الزمان  
أمير الوحوش

ولعلنا ندرك هنا كيف أن بصر الشاعر في واقع مجتمعه يمتد إلى ظواهر جوهرية وعميقة في كيان هذا المجتمع الذي يتحدث عنه: مجتمع الوحوش؛ مجتمع الذئاب؛ مجتمع الحرب القائمة بين أبناء البشر كما لو كانوا من فصائل الحيوان المفترسة. وهذا هو الموقف الذي كنا سسميه بلغة قديمة سبياً "موقف الالتزام" من جانب الشاعر إزاء واقعه.  
وهناك قصائد أخرى يقدم إلينا الشاعر فيها تنويعات مختلفة على هذا المعنى: أعني ارتياض الخراب في الوجود وفي نعم الشاعر بغياب الحب أو غياب المحبوبة. هناك على سبيل المثال قصيدة بعنوان "لا تنهبي" يتردد فيها قول الشاعر:

إن تعيبي اليوم عني  
صباح كل العمر مني  
لا تنهبي!

يتكرر هذا ومع ذلك هشاعياً متفائلاً، لأن حراب الوجود أو حراب النفس الإنسانية ليس هو الأصل، وإنما هو عارض، وأن الحب إذا ما تحقق بين الناس كقيل بأن يعيد الحياة إلى الأرض الخراب والنفس الخراب. ويقول في قصيدة "أراك فاجو من الموت":

لأنني أحبك  
أيقنت أنني  
إذا ما غنمتمك يوماً لمصدري  
صاغت حياً  
بكل اليقين صاغت حياً  
وهجري الريح على وجنتي  
وهي مقلتي  
ويخضر مني الذبول

إن حلول الخضرة في نفس الشاعر مكان الذبول، وجريان الريح في دماغه بما يعيد إليه الحياة في أقوى صورها وأكثرها امتلاء، إن هذا وذلك من شأنه أن ينتقل من الفرد إلى الجماعة، أو من الواحد إلى المتعدد، أو من الشاعر إلى العالم عبر حروفه وكلماته أو



عبر قصائده، يقول في ختام هذه القصيدة:

وتتدفق حروفي كريح نعام

ويصيح حبي رسول سلام

ومدرب حمام

إلى العالين

هذه هي الرسالة، وهذا هو الطموح الأكبر: أن يعيد الشاعر تشكيل هذا العالم المتوحش لكي يصبح عالماً إنسانياً تسوده المحبة والتعاطف بين البشر.

وإذا كان خيط العشق في كل تعلقاته هو الذي يشغل قصائد الديوان على اختلاف أشكالها فإن هناك خيطاً آخر يتصافر معه ولكن في عدد محدود من القصائد، وهو ما يمس اهتمام شاعرنا بقضايا الشعوب المتهورة والمظلومة على أمراءها، كما هو الشأن - على سبيل المثال - في القصيدة التي تحمل عنوان "أعطوني النجاة من الألم والويل"، إذ نقرأ في المقطع السادس:

من منكم شاهد ظلماً في الدنيا

كالظلم الواقع في "اليوسنة"؟

شعب تركه الأقدام

وتداس عظام الموتى

وبكل فجار

أطفال تذبج بالجملة

وبكل الإصرار

هل ثمة أقطع من هذا ..

هجر أو حار

والمالم أبكم، لا يسمع لا يتكلم

بل يشرب، يأكل، أو يتناسل

لا يهمنا أن يفض مساحة إعدام عشية

تكرساً للقوضى.. للهمجية

ويستأراً بين المرء وبين أخيه

هذه نغمة تبدو بعيدة بعض الشيء عن النهار العام في الديوان، لكنها في حقيقة الأمر من النبع نفسه، والرؤية فيها هي الرؤية نفسها، لكنها في هذه المرة وفي أشباهها القليلات

تتعه إلى الموضوع الخارجي بشكل مباشر. إننا نواجه هنا شعب "اليومنة" وما حدث له وما عرّضها من مأساته، لكننا هي هذه القصيدة نفسها، وهي المقطع السادس منها، تعود إلى بهر الحب؛ إلى الحبيب الرثيم أو التيار المنظم لكل هذه الأزمنة. يقول:

بالشعر وبالحب

تتمك الأزمنة

تتشع المنة

وهكذا يظل التماهي بين الشعر والحب هو الحقيقة التي يناط بها خلاص الفرد وخلص العالم على السواء. ومن ثم يصبح الخطاب الذي يتقدم به الشاعر هنا إلى الآخرين، الآن وفي كل زمان، هو خطاب المحبة، الذي كان على الدوام، وما يزال، يدين النورس الركية، هيالجب أو بالشعر أو بهما معاً يكون الانتصار على كل ما هو قبيح ودعم كثره، بل يكون الانتصار على الموت. والمسيرة الذاتية التي عرّضها هذا الديوان هي مسيرة يمس أممت بالحب خلاصاً لها وللعالم على السواء.

## عاشق الحكمة.. حكيم العشق

### سيرة شعرية لصالح عبد الصبور

يا سيدي، إن الرغبة هي الحصول على المعرفة هي  
الشمور الطبيعي لدى البشر، وأبما إنسان لم يعتمد  
عقله سيكون على استمداد لأن يعطي كل ما يملك من  
أجل الحصول على المعرفة.

دكتور جومبور

إن كل ثوب جوان ينتهي إلى "فاوست"، وكل "فاوست"  
ينتهي إلى ثوب جوان.

هبل

(١)

كلما بما الوعي الحضاري لدى الإنسان كان أميل إلى التأمل في ذاته وفي الآخرين،  
سواء رأى نفسه من خلال الآخرين أو رأى الآخرين من خلال نفسه. ولكن هذا التأمل ليس  
مجرد ممارسة لنشاط هو مهيا له بطبيعته تنتهي غايته مع فعل التأمل، بل هو نشاط  
توجهه رغبة خفية هي التعرف إلى النموذج أو مجموعة من المقومات التي يرى الإنسان بعد  
ذلك نفسه - كما يرى الآخرين - من خلالها. ويكون النموذج أكثر فاعلية بمقدار رحابته  
وقدرته على استيعاب عدد من المقومات التي تتوسط على مساحة بشرية واسعة، أو  
مساحة رمزية ممتدة، أو عليهما معاً. وعندئذ يصبح من السهل رد التمركز إلى الوحدة، أو  
رد الكثرة إلى المفرد.

النموذج البشري إذن نموذج تجريدي يتشكل من خلال التأمل، وهو عندئذ بمثابة المرآة  
التي ينظر فيها كل فرد بعد ذلك فيعرف إلى أي مدى هو ينتمي إلى هذا النموذج، وهو

أيضاً المرأة التي يمرض على صمغتها صور الآخرين فيعرف إلى أي مدى يتحقق النموذج فيهم، بل أكثر من هذا أنه ربما عرض على صمغتها شعباً بأسره ليعرف إلى أي مدى يبسط هذا النموذج أو غيره على أفراد. لكن النموذج يعود مرة أخرى ليجاور كل الحدود المكانيّة والزمانيّة، فهذا شرط أساسي من شروطه. وأعتني بهذا أنه قابل للانتقال من المكان والزمان اللذين أقرّاه لأول مرة - سواء على مستوى الواقع أو مستوى التأمل - إلى مكان وزمان آخرين. وفي هذه الحالة يبرز النموذج من إطاره الفردي أو المحلي لكي يصبح نموذجاً إنسانياً.

١.١

وقد استطلعت البشرية - في سعيها الدائب والتلقائي إلى أن تفي بنفسها - أن تبلور عدداً من هذه النماذج الإنسانية من خلال شغفها بأعينها، طرحتهم الأسطورة حيناً والواقع حيناً آخر، وهؤلاء الشغف هم هي حقيقتهم مجرد أفراد حين نرجع إلى سيرهم، ولكن البشرية - حين تأملت ذاتها فيهم - رفعتهم من مستوى العرديّة إلى مستوى النموذج. هذا النموذج الأوديسي - على سبيل المثال - لم يعد هو "الملك أوديس" الإغريقي القديم، بل أصبح نموذجاً إنسانياً وحضارياً عاماً له مقوماته التي تستطيع أن تراها متحققة في أفراد كثيرين متميزين في أرملة وأمكة مختلطة حفظ لنا التاريخ سيرهم، ولا أريد أن أقول إنك قد تراها متحققة في نفسك كما قد تستطيع - في الوقت نفسه - أن تقسم في صوتها سلوكيات أساسية لشعب بعينه. ولأن الوعي الذي أدرك هذا النموذج أو ذاك قد انطلق في البداية من شخص بعينه، سواء كان أسطورياً أو واقعياً، فقد أصبح النموذج نفسه يحمل اسم هذا الشخص ويعرف به، وبهذه الطريقة انتقل اسم العلم فأصبح مصطلحاً. وهذا هو المعزى الحصارى لهذا اللون من النشاط الإنساني: أعني تلخيص التجربة الإنسانية العريضة الممتدة في كلمة واحدة (مصطلح)، وبهذا يتحول الواقع فيصبح وعياً أو جزءاً من الوعي الإنساني.

١.٢

أما أن النموذج قادر على الانتقال في المكان والزمان فلأن صفته الإنسانية تراهه لذلك؛ فالدوايح الأساسية المشتركة بين أفراد الإنسان، التي تشكل البيئة حيناً وتتكيف وفقاً لها حيناً آخر، تسمح دائماً بإعادة استكشاف النموذج أو الوعي به، فالأرضية المشتركة من الدوايح الإنسانية هي التي تيسر للنموذج سبل الهجرة من بيئة إلى أخرى، إذ يعود فيتشكل في البيئة الجديدة وكأنه كشف جديد. وهذا الكشف الجديد لا يعني أن

النموذج لم يكن في البنية الجديدة متعباً هي أفراد منها قلوباً أو كثروا، بل يعني أن إدراكه بوصفه نموذجاً لم يكن قد تبلور في الوعي. فإذا عدنا إلى النموذج الأوديسي مرة أخرى رأينا أن الوعي به هو الذي مكن من إدراكه مستحقاً في شخصية كشخصية الشاعر الجاهلي امرئ القيس<sup>(١)</sup>، أو في شخصية روائية كشخصية كامل رؤية لاند (بطل "المراب" للجب محفوظ)<sup>(٢)</sup>

لكن هذا النوع من هجرة النموذج إنما يتحرك على المستوى العقلي الصريح، فلا يؤسس بذلك وجوداً حيوياً، وإنما تتحقق الهجرة الحيوية للنموذج عندما يدخل في سياق الحياة الواقعية، ليصبح ركيزة أساسية لمعد من السلوك وعنواناً لهذا السلوك في الوقت نفسه. بوضوح أقول، إن كل نموذج يمثل "بنية أساسية" لجانب من الوعي الإنساني، وهي كل بنية يتحقق "ما صدق" هذا النموذج دون الوعي به. وقد سبق الوعي به، هي بنية قبل أخرى، وعندها فإنه عندما يهاجر من بيئة إلى غيرها فإنه يلقى الاستجابة له

على أن الاستجابة للنموذج الوافد بوصفه وعياً أو نية أساسية من أبنية هذا الوعي لا تعني بالضرورة التطابق المطلق بين أفراده للمتعينين في كل بيئة؛ لأن البنية ليست أكثر من هيكل تصوري (تجريدي كما قلنا)، أما التعيين، الذي يمثل سطح هذه البنية، فإنه يقبل التنوع، والشأن في هذا - بكل بساطة - شأن اللحن الأسلي الذي يقبل التنوع عليه دون أن يطمسه هذا التنوع أو يحرف فيه أو يحوله إلى لحن آخر.

## (٢)

وهي صوء هذه التصورات يمكننا الآن أن نقف عند نموذجين إنسانيين يمثلان إجماراً كبيراً للتأمل الإنساني والوعي الحضاري على مدى أكثر من أربعة قرون، وأعني بهما نموذج "فلاوست" ونموذج "نور جوان". وأما أنهما نموذجان بالمعنى الذي قدمناه فيؤكد أنه نستطيع أن نسبهما في سمر للنموذج فنقول النموذج الفلاوستي، والنموذج الدونجواني، بل أكثر من هذا أن جرى في الاستعمال أيضاً اشتقاق الصيغة الدالة على المذهب من كلا النموذجين، فصرنا نتحدث عن "الفلاوستية" و"الدونجوانية". وهكذا أصبح اسم العلم رمزاً اصطلاحياً فمذهباً إنسانياً.

ومن حق القارئ أن يسأل الآن عن سبب اختياري الوقوف عند هذين النموذجين وهو يتوقع مني - أو هذا في الواقع ما أتويه - أن أتحدث عن صلاح عبيد الصبور شاعراً

(١) انظر صحت الشرفاوي. قصايا الأرب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٢٤٩

(٢) انظر كتابها "التصوير القصصي للأدب"، الفصل الخامس يتناول قصة "المراب" للجب محفوظ.

وأقول إنني عندما عدت إلى قراءة شعر صلاح - وكثيراً ما قرأته من قبل - أدركت في هذه المرة أن ثراء هذا الشعر مرتبط بظاهرة أساسية تتمثل في مجاوزته - هي الأعلب الأعم - الهموم والإثارات الوقتية العابرة، ودورانه في دوائر من الهموم الوجودية، على الرغم من ملامسته الحميمة للأشياء وتغلغل حسه فيها، فهو إذ يملأ حسك بالأشياء لا يهدف إلى مجرد خلق الثروة بينك وبينها، بل يتخذ من ذلك وسيلة للإلقاء بك في دوامة همومه التي لا تكف عن الدوران؛ لكي تنوص في كل مرة حتى تصطدم قدمك بالقاع فتدرك أن أرض القاع هي دائماً الأرض نفسها وهما أنت تنوص معه في أعماق همومه ستجد نفسك أحياناً وجهاً لوجه مع نموذج فاوست، وأحياناً مع نموذج دون جوان، وقد تجد نفسك مع هذين النموذجين في وقت واحد وهما في حالة صراع يريد أحدهما أن يضيء الآخر، وقد تجدتهما متصلحين بل مدمجين في كيان واحد. وهكذا جعلتني قراحتي الأخيرة لشعر صلاح في قصائده ومسرحياته، فضلاً عن كتاباته الثرية التي يشرح فيها أفكاره أو التي توافق مرآته مما يمرسه من أفكار الآخرين، جعلتني هذه القراءة أستعيد نموذج فاوست ونموذج دون جوان وأرى فيهما مبعثاً صالحاً إلى عالم الشاعر يحلو كثيراً من جوابه، ويمرر لنا في الوقت نفسه الظاهرة التي تميز بها هذا الشاعر - وربما كان من الطريف أن الشاعر لم يكتب قصيدة أو مسرحية عن أي من هذين النموذجين على الرغم من أنهما شغلا حيزاً ضخماً من الشعر والمسرح في الأدب الغربي. ولكن لعله لم يكن من الضروري له أن يكتب عنهما وهو نفسه يعيش - على نحو أو آخر - تجربتهما، لقد كان هو نفسه فاوست ودون جوان مجتمعين، ومن ثم فإن كثيراً من تجاربه التي عبر عنها شعره إنما تقع في دائرتهم.

### (٣)

وقبل أن نقرب من هذا الشعر يحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند هذين النموذجين منذ بدايتهما الأولى في القصص الشعبي، وما طرأ عليهما من تنويعات عبر الزمن، سواء في البيئة الأولى التي ظهر فيها كل منهما، أو في البيئات الأخرى التي هاجرا إليها. ولما كانت الدراسة التفصيلية المستأنية والمتوعبة لتاريخ هذين النموذجين قد تحققت على يد أحد أساتذة جامعة أكسفورد<sup>(١)</sup> فإنني سأعتمد بصفة أساسية على ما كتبه في استخلاص المقومات الأساسية لكل من النموذجين.

(١) J. W. Smeed. Faust in Literature- Oxford Univ. Press, London 1975.

أما النموذج الأول 'فاوست' فإن قصته الشعبية - أي قبل أن يصبح موضوعاً للإبداع الأدبي - تشير إلى أنه كان يرغب في الحصول على المعرفة بأي ثمن، وأنه كان يدرك محدودية معرفته الراهنة ويود أن يجاوزها، حتى إن بدت هذه الرغبة مستهجنة. كان هذا في القرن السادس عشر، وكان وجه الاستهجان أن فاوست قد أساء استخدام قدرته على الإدراك بمحاولته مجاوزة الحدود المسموح بها. لكن القصة الشعبية لم تكتب بهذا الجانب في شخصية فاوست، بل اهتمت كذلك بجانب آخر، هو رغبته في الحصول على المتعة. وهكذا سار الحافز لدى فاوست إلى التأمل في خط مواز لحافزه إلى المتعة على مدى طويل من حياته. ولكن لما كان تماقد فاوست مع إبليس على أن يلبي هذا الأخير كل مطالبه محدوداً بأربع وعشرين سنة فإن فاوست - حين اقتربت هذه المدة من نهايتها، وكانت النهاية معناها أن يحصل إبليس على روحه - قد أصبح أشد رغبة في المتع الحسية، بمعنى أنه تحول إلى المتع الحسية لكي يبعد عن نهضة صورة النهاية الأليمة القادمة.

وهكذا أصبح لهذه "السيرة" ركيزتان أساسيتان إحداهما ترتبط بالمعرفة' بعدم الاقتناع بما هو مألوف وميدول منها، وبالرغبة في الانطلاق في أعماقها لاستكشاف المجهول والغامض والخارج عن حدود الطاقة البشرية، والثانية ترتبط بالمتعة الحسية، ولكنها أيضاً المتعة المفردة والمبادرة. ولم تكن العالقات التي تناولت فاوست تخرج في عمومها عن هاتين الركيزتين، ولكنها قد تعطي واحدة منهما الاهتمام الأكبر، حتى لتبدو الأخرى ثانوية. فهي إحدى المسرحيات التي عرضت في داننمرك ١٦٦٩م يصور فاوست على أنه إنسان غير قانع بما هو متاح من المعرفة العامة، في حين أن مسرحيات العرائس في ذلك الوقت لم تهتم كثيراً بهذا الجانب فضلاً عن أن تؤكد، فالمناجاة التي كانت تفتتح بها هذه المسرحيات تركز في الطموح وعدم القناعة، في حين يكون مدار التماقد بين فاوست والشيطان على المتعة والقوة والشهرة والأمور الدنية. فإذا ما وردت إشارة سرية إلى تعطش فاوست للمعرفة كان المقصود منها الإشارة إلى جانب من رغبات فاوست الرديئة في التأثير في رفاقه، أكثر من كونها إشارة إلى رغبته في أن يصبح أكثر من إنسان.

وأكثر من هذا أن الكتاب الإنجليزي الذين عالجوا قصة فاوست في القرن التاسع عشر كان تركيزهم في موضوع الحب فيها. وعلى سبيل المثال عندما اقتبس ويلز H. G. Wells (١٨٨٦م) قصة جوته حمل تركيزه في فاوست وجريتش، أما السمي من أجل الحصول على المعرفة فلم يظهر قط. وبالمثل - ولكن على النقيض - كان تركيز الشاعر الفرنسي بول

هاليري هي هاوسته "Mon Faust" هي الجانب التأمل في شخصه، إذ يظهر هاوست هنا بوصفه صحبة الحصار الأوربية العريضة، إذ فرض عليه أن يطرح أسئلة لا يمكن الإجابة عنها

وهكذا تبرز هاتان الركيزتان متوازيتين ومتوازيتين في الأهمية أحياناً، أو تبرز إحداهما على حساب الأخرى، أو تبرز إحداهما معمرة دون الأخرى، وفقاً للظروف التاريخية التي مر بها النموذج الهاوستي. ولا يفي من صور العلاقة بين هاتين الركيزتين هي نموذج هاوست إلا ما نلاحظه عند جراي C. D. Grabbe من أن هاوست حين يرى صورة أنا Anne يمسى شغفه بالمعرفة، أو يستحيل شغفه بها وجوعه الذي لا يكف إليها شغفاً بالمرأة، وبعبارة أخرى تصبح المرأة بديلاً من المعرفة.

وعلى الرغم من أن نموذج هاوست قد ظهر - أول ما ظهر - في ألمانيا فإنه استطاع - مع مرور الزمن - أن يهاجر منها إلى شعوب أوربية أخرى - لقد كان الألمان يرون فيه إقراراً حصارياً خاصاً بهم يصور الروح السائدة لديهم، حتى إنهم ليدهبون - في تعصبهم له - إلى أن هاوست لم يكن ليكون هاوست إلا لأنه ألماني. وفي هذا المستوى جاور هاوست حدود شخصه المفرد لكي يصبح رمزاً لشعب بأسره. ولكن هجرة هاوست إلى الشعوب الأوربية الأخرى جعلته قادراً على الخروج من دائرة الشعب الألماني المحدودة لكي يمسك جساخيه على الحضارة الأوربية الحديثة كلها. وقد رأينا منذ قليل كيف ينظر إليه يول هاليري بوصفه صحبة الحصار الأوربية الحديثة في مجملها. وكذلك كانت رؤية الفيلسوف الألماني شوبنر له في كتابه "سقوط الغرب" (١٩١٨-١٩٢٢م) مقرونة بالحصار الأوربية؛ فسمه أنها حصار "هاوستية"، وتعني صفة الهاوستية عند - وهي محاولة منه لتجريد النموذج - كل ما هو دينامي وتأملي، وكل ما هو من قبيل الصجر من اليهود، والكراهية لكل ما هو متجمد، والشوق التروماتيك لكل ما هو صعب المنال صعب التحديد.

ومن الواضح أن تجريد النموذج على هذا النحو يكسبه عمومية في الدلالة، ويصفي عليه طابعاً إنسانياً عاماً، ومن ثم يبطوي في هذا النموذج الأفراد المتعصبين على اختلاف اهتماماتهم. ألم يكن هاوست نفسه في القصص الشعبي مجرد رجل له اشتغال بالعلوم والمعارف؟ أ ترى هل يظل النموذج في صورته التجريدية مقصوراً على الدلالة على طوائف الناس المشتغلين بالعلوم والمعارف في الأمكنة المختلفة؟ ولم يبرز هذا النموذج أماسي وأنا أقرأ شعر صلاح عبد الصبور وليس له اشتغال بالعلوم؟ هل تلقى هموم الشاعر وهموم المشتغل بالعلوم تحت مظلة هذا النموذج؟



من خلال متابعة النموذج الفاونستي تاريخياً يحدثنا "سميد J. W. Smeed" عن محاولة تصوير فاوست على أنه "فنان" مدع، وعن شخصيته كيف أنها عبر مألوفة، على الرغم من حقيقة أن معادلة فاوست بالروح الألماني ربما تكررت بالأعمال التي كتبت عن فاوست، والتي صورت البطل بوصفه معشاً لتمط المبقرية الخيالية الألمانية. أضف إلى هذا ما يرتبط بموضوع فاوست من أن الفنانين يحاولون بطرق مختلفة أن يحققوا المحال ثم يصرب مثلاً على هذا بالفنان ليومارد دافنشي وكيف أن بعض تخطيطاته تشبه إلى أنه كان "يطلب المحال"، شأنه في هذا شأن فاوست عندما راح يطلب "مهلين".

ويهدأ التقريب يصبح الفنان منصوباً كذلك في النموذج الفاونستي، على الأقل من باب أنه يطلب المحال. فهل كان صلاح أيضاً يطلب المحال؟ وهل كان بذلك تحقيقاً شخصياً للنموذج الفاونستي؟ لترجى الإجابة عن ذلك إلى ما بعد. لكن لا يفوتنا هنا أن نشير إلى عمل كبير للروائي الألماني "توماس مان" عن فاوست، كان بطله عبقرياً مبدعاً، وكانت القصة فيه تشكيلاً جديداً لأسطورة فاوست يستهدف التعبير عن المشكلات التي تواجه الفنان المبدع.

النموذج الفاونستي إذن، بوصفه بنية أساسية، يمكن أن يمثل في مستواه التعبيري المحاور العامة لعموم الفنان المبدع ومشكلاته، أياً كان نوع الفن الذي يدعه والذي يكشف عن همومه وتطلعه.

### ٣. ب

وأما النموذج الثاني فقد ظهر التجسيم الأول له في بيئة أخرى غير البيئة الألمانية، هي إسبانيا القرن السابع عشر، فقد ظهرت أول طبعة لقصة "البرلادور El Burlador"، التي تنسب في العموم إلى "ترسو دي مولينا Tirso de Molina"، في سنة ١٦٣٠م أو قبلها. ويبدو أنها - على خلاف قصة الدكتور يومان فاوست - لا تعتمد، ولو بصورة غاية في التعكك، على قصة شخص حقيقي أو أحداث حقيقية، وإن كانت تتضمن صورة عامة لتمط بديه هو نمط الشاب (العندور) الفني الذي عرفته إسبانيا في بداية القرن السابع عشر ويبدو أن قصة البرلادور هي المصدر المباشر لكل قصص دون جوان التالية لها.

ولكن شخصية دون جوان - كشخصية فاوست - استطاعت أن تهجر من موطنها الأصلي، وهو إسبانيا، إلى مواطن أخرى في أوروبا. وربما كان من الطريف - قيل أن نتيين مقومات هذه الشخصية من خلال تشكيلاتها فيما بعد - أن نشير إلى أن الأندلس، التي أخرجت إلى العالم شخصية دون جوان، هي نفسها التي عرضت من قبل في زمن الحكم

العربي عامر بن أبي عامر الذي وصّعه ابن حزم<sup>(١)</sup> بأنه كان أجمل شباب مدينة قرطبة، وأن النساء كنّ يتعرضنّ له ليشانهنّ، وكيف أن كثرات منهنّ شغفنّ به حباً حتى كاد الحب يقتلهنّ، ثم كيف أن عامراً نمسه كلنّ مقتولاً بالنساء، يسعى وراء الجميلات ويصبّ لهنّ شراكه إن كنّ من الحرائر، أو يشترينّ إِنْ كنّ من الجوّاري لقد كان يحب المرأة الملهمة من النظرة الأولى، تماماً كما سيكون أمر دون جّوان، ويستمدّ كل طاقاته ووسائله في الحصول عليها، حتى إذا ظهر بها لم يمض وقت طويل حتى يغلبها ويقلب حبه لها بعضاً هل كانت شخصية عامر هذا هي أساس النموذج الذي تجلّى فيما بعد في البرلادور ثم هي دون جّوان؟ وأقول ليس من هدف هذه الدراسة أن تحقّق هذا الأمر؛ فهذا شأن المختصين في الدراسات العربية الإسبانية، وكل ما يعينا هنا هو أن نقرّر أن النموذج الذي سيعرف فيما بعد على نطاق واسع باسم دون جّوان لا يميّز - شأن كل نموذج - أن أهله المتعيسين قد لا يصادفوننا هنا وهناك في الأزمنة السابقة قبل أن يتألمهم الوعي الحضاري فيدرك أهمّ تصميم نموذج عامر أو بنية أساسية.

وقد انتقلت شخصية دون جّوان إلى إيطاليا من خلال عمل ترمبو دي مولينا وكان من أبرز الأعمال التي تناولت هذه الشخصية العمل الذي قنعه "أوبوفريو جيلبرتو O Giliberto بمولان مألوفة بيترو" (١٦٥٢م). إذ وسع هذا المؤلف في مسرحيته من إطار المشكلة "لدوجوابية" وهو ما يتصحّح من عنوانها الجانبي "الابن المجرّم" ومن ثمّ لم يعد دون جّوان عنده مجرد متمرد على السلطة الأبوية، بل هو صميمه فاسق حقيقي يمارس في شدة كل الأفكار وكل المشاعر المألوفة، ويقف في صراعه مع المجتمع موقعه من الله<sup>(٢)</sup>.

ومن إيطاليا انتقل دون جّوان إلى فرنسا، وربما كانت شخصيته التي عرفت في اللغة العربية هي الشخصية التي رسمها الكاتب المسرحي الكبير موليير على نحو ما سنرى. إن ساجاناريل - تابع دون جّوان - كان يرى أنه من الخطأ أن يحب الإنسان شرقاً وغرباً وبمياً وشمالاً كما يصل سيده دون جّوان، وهو يواحه سيده بهذا الرأي، لكنّ دون جّوان يذاع عن سلوكه هذا الذي يأخذه عليه ثابته فيقول:

"إن الثبات في الحب لا يلائم إلا البلهاء من الناس جميع الحسابات لهنّ الحق في أن

(١) انظر عرض صلاح عبد الصبور لكتاب "طوق الحمامة" لابن حزم في كتابه "رحلة على الورق"، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، ١٩٧١م، ص ١٨٦.

(2) Dictionnaire des Personnages Littéraires et Dramatiques - S. E. D. E. et V. Pompianti, 3e édition 1970, p. 27.

بمدين لبناء، ولا يصح ان يكون لأول حسناء التشبه بها الحق في ان تطلب الاخريات  
نصيبهن العادل من هلوينا".

"أما من جهتي فإن الجمال يهيج نفسي ايما وجدته، وما أسهل ان انتاد إلى قوة  
جاذبيته المذهبة"

"إن لي صديق احتفظ بهما لأرى مزاياهن جميعاً، وأقدم عروض الطاعة والولاء لكل  
واحدة تقودني إلى طبيعتي.. ولو كان عندي مائة ألف قلب فإني أهيا جميعاً للمرأة  
الجميلة التي تطلب حبي، فالمأطمة الوليدة لها سحر يقتصر دونه الوصف"<sup>(١)</sup>.

ويرى دون جوا - عند موليير - أن كل حب جديد يوظف رغباتنا، ويدخل المرح على  
نفسنا، لأننا نشعر معه أننا نقوم بفرض جديد. وهو من ثم يقول  
لكم أنتمى - كالإسكندر - أن تكون هناك عوالم أخرى لاستطيع أن أتابع فيها عروات  
حبي"<sup>(٢)</sup>.

ويمود دون جوا لكي يؤكد طبيعته المنطلقة الكثرة للقيود، حتى إن كانت قيود الـ  
نفسه، فيعطي.

"إن القيود لا تتفق مع طبيعتي. إنني أحب الحرية في الحب كما تعلم، ولا أرتضي لقلبي  
أن يسجن بين أربعة جدران"<sup>(٣)</sup>.

إنه - مثل عامر بن أبي عامر - يقلل المرأة الفاتنة بعويها بشتى الوسائل؛ بوسامته وقوته  
وأناقة مظهره، وبمكامته الاجتماعية، وبثرائه، فضلاً عن قدرته على تدوير الكلمات  
الساحرة والعبارات الحلافة في مفازاتها، حتى إذا لانت وخصعت وأصبحت ملك يده أخذ  
قلبه ينصرف عنها في رحلة البحث التي لا تكف. وهو يمد هذا - كما يصوره موليير -  
إنسان أمين مع نفسه، مهما يكن من أمر سلوكه الاجتماعي (استهواء النساء والتمرير  
بالبغيات - إلخ) أو تكوره للنساء وقوانينها التي يؤمن بها الآخرون؛ فقد كان في كل هذا،  
صادقاً مع نفسه. "لا أملك إخفاء عواطفني. وإنني أحمل قلباً صادقاً"<sup>(٤)</sup>.

وهذا الصديق مع النفس هو الذي جملة ينصرف عن "دنيا السرا" ويأبى كل معاونة -  
بما في ذلك تهديده بالقتل - لإعادته إلى عش الزوجية؛ لأنه كان يرى في هذا الزواج نوعاً

(١) موليير دون جوا، ترجمة إدوار ميخائيل، روايت المسرح العالمي رقم ٢٢، القاهرة، من ١٢، ١٤.

(٢) نفسه، من ١٥.

(٣) نفسه، من ٩١.

(٤) نفسه، من ٢٧.

هذه الأبعاد التي رسم بها موليير شخصية دون جوان كانت كافية لأن تيلور في الوعي بمودج الإنسان المتعطلش إلى الحب أبدأ الباحث عنه في كل مكان، في مشاهل بمودج هوبست المتعطلش إلى المعرفة أبدأ الباحث عنها في كل مكان.

وعلى حين ظلت شخصية دون جوان عند موليير شخصية واقعية لا تعترف بحقيقة إلا ما كان من قبل أن اثبت واثنين يساويان أربعة فإن الرومانسية، عندما تماثلت مع هذه الشخصية وعالجتها في بعض الأعمال الأدبية، راحت تضعي عليها طابعاً مثالياً. ومن ثم يطالعنا دون جوان عند "حوتيه" وهو يحلم بأسراء تجمع بين كهوبشرا ومريم العذراء. ويلاحظ هنا أنه يريد أن يجمع "مثال" الأبوة و"مثال" الطهارة والعمة في كيان واحد؛ أي أن يجمع بين ما يلي نداء الجسد وما يلي نداء الروح في بنية واحدة، وهذا ما يجعل حلمه صعب التحقيق من جهة، كما يشير - من جهة أخرى - إلى أن المتعة الحسية في صورتها الفجة لم تكن هدفاً يسعى دون جوان فقط إلى تحقيقه. وكذلك يطالعنا دون جوان عند ليناو (Lenau ١٨٤٤م) بوصفه إنساناً يملؤه الشوق لأن يجد المرأة التي هي تجسيد لمثال الأبوة، ذلك أن جميع النساء عنده كن مجرد نسج باهتة من صورة مثالية.

وهكذا انقثت نظرة كل من حوتيه وليناو في تشخيصهما لدون جوان بوصفه الساحث اليائس عن الأبوة المثالية

ولم يكن تفسير "هوفمان B. T. A. Hoffman لأوبرا دون جوان، التي لعبها موتسارت، بعيداً - فيما استخلصه من دلالات - عما اتفق لدى حوتيه وليناو في شأن دون جوان، لقد رأى هوفمان أن هذه الأوبرا تحمل معنى عميقاً، فما ذلك المعنى العميق؟ يقول إن لدى الإنسان انعطافاً نحو القيم الملوية (transcendental)، وكذلك فإن الصراع بين الواقعي والمثالي هو جوهر الحياة المانية. وهكذا ينتهي الأمر بدون جيوفاني (أو لتقل، إن القوى الشريرة دفعت) إلى الاعتقاد في أن المثالي يتحقق في الحب، وأنه لا بد أن تكون هناك في مكان ما امرأة تستطيع أن تمهيه على أن يبلغ في هذه الدنيا أقصى حالات السعادة (التي لا يعرفها الإنسان في الواقع إلا بوصفها نوعاً من الشوق الغامض، والتي لا يمكن تحقيقها إلا في عالم آخر). وهكذا يمضي دون جيوفاني فينتقل من امرأة إلى أخرى، ولكنه يصاب دائماً بحيبة الأمل؛ لأنه لم يجد من ترقى إلى مستوى المثال.

وواضح أن دون جوان يتحول في هذا المستوى من النظر إلى شخصية مأساوية؛ فهو يحاول أن يكون أكثر من إنسان، وأن يحقق في هذه الدنيا أكثر مما هو متاح لأي إنسان

هنا، فكان بذلك محكوماً بالسعي الذي لا يكف نحو ضالة لا أمل هي الوصول إليها ومن ثم كان هناك تأكيد مطرد - كما يقول سميث<sup>(١)</sup> - لمكرة أن بحث دون جوان عن مثال الأنوثة إنما يمثل طريقته في البحث عن الله، وأن الإحباط المتكرر الذي أصابه قد دفع به إلى التمرد.

وهذه الروح المغامرة والتمردة التي أضفتها الرومانسية على شخصية دون جوان لم تكن لتلائم القرن العشرين، إذ علبت النظرة الفلسفية على موضوع الحب<sup>(٢)</sup> كما مثله هذه الشخصية، ولا تحرك نموذج دون جوان من قطب الباحث عن الحب إلى قطب الباحث عن الحقيقة، فدون جوان عند الكاتب الألماني "ماكس فريش" *Max Frisch* إنسان يود أن يهرب إلى عالم آخر أوضح تتجلى فيه الحقيقة، وتظهر الأشياء دون أن تحجبها العاطفة وهكذا ينتهي نموذج دون جوان العاشق إلى بحث في سر الوجود، كما انتهى من قبل نموذج فاوست الباحث في أسرار الكون إلى عاشق. ترى هل يمكن أن تكون هناك أرض مشتركة بين هذين النموذجين؟

ج ٣

حين أصبح هذان النموذجان مألوفين في الأدب الغربي في إبان القرن التاسع عشر أصبح ذكر الواحد منهما يستدعي الآخر. بل أكثر من هذا أصبح موضوع العلاقة بينهما موضع تأمل ونقاش لرصد ما بينهما من وجوه اتفاق ووجوه تعارض. وقد كان من السَّلم به أن التعارض الواضح بينهما في أن دون جوان كان يسعى للحصول على المتعة. هي حين كان سعي فاوست للحصول على المعرفة. ولكن على الرغم من هذا التعارض الواضح فإن هاتين الشخصيتين تتداخلان على المستوى العملي والمستوى التعريدي على السواء.

حين نتذكر مسرحية فاوست لمارلو (١٨٢٩م) نستطيع أن نهمس الروح الدونجوانية تسيطر على فاوست في الجزء الثاني منها، إذ ينتقل فاوست من الرعية في فهم الحياة إلى الرعية في الاستمتاع بالحياة، وهي رغبة دونجوانية في المحل الأول. وكان مارلو يريد أن يقول ضمناً: إن سعي فاوست لتحقيق المعرفة واكتفاء أسرار الحياة ومطلب دون جوان في الحب هما تجليان مختلفان لروح واحدة. وفي الاتجاه نفسه - ولكن على نحو مباشر - سار "جراي" *C. D. Grabbe* في المساة التي كتبها تحت عنوان "دون جوان وفاوست"؛ فهو يرمد وجه الاختلاف الظاهر بين الشخصيتين، إذ إن دون جوان كان قادراً على أن يبتلع

(1) Smeed: op, cit. p. 178.

(2) B. Shaw *Man and Superman*, Penguin Book 503, p. x ff

من حيث أن المتع الحسية تسد جوعه، وإن لم تصل به قط إلى حد التبعة، هي حين يشكو فاوست من أن الدراسة تقذو شوقه إلى اليقين دون أن تبليغ به حد الشناعة. ومع هذا الاختلاف فإن الشيطان يبدي في نهاية المسرحية ملاحظة غامضة تشير إلى أن فاوست ودون جوان يشتركان معاً في شيء جوهري، وذلك حين يقول: "أنا أعرف أنكما تسعيان إلى الهدف نفسه وإن افترقتما هي عريتين"<sup>(1)</sup>. ومن قبل جمع جوتيه بين فاوست ودون جوان في مسرحيته المسماة "كوميديا الموت"، وقد اجتمعا عنده على أرض مشتركة من الرؤية الرومانسية للعالم الخارجي، إذ يملكها الشعور بزيغ هذا العالم باقهيان إلى المثل التي تعيش في ضميريهما.

وأخيراً - وهذا تشابه على قدر كبير من الأهمية - انهما انتهيا نهاية مأساوية واحدة، وكان ذلك بإرادتهما واختيارهما، ذلك أن سميها وراء ما لا يمكن الحصول عليه، وبأسهما من ذلك، قد أدى بهما إلى حالة من المصراع الثقيل، أصبح معها الانتصار هو الفعل الوحيد الباقي والممكن. وهكذا انتحر دون جوان عند 'جوردان' *E. Jourdain*، كما طعن فاوست نفسه عند ليانو، وكما طوح دون جوان - عنده كذلك - بسبعه بعيداً وهو في موقف بزال ومات بإرادته لقد احتار كلاهما خلاصه بالموت، وكان المعرفة الحالصة والحب الحالض لا يتحققان إلا بالموت.

وهكذا كان فاوست ودون جوان تحليلات لروح واحدة تسمى إلى تحقيق هدف مشترك من طريقتين مختلفتين، لعله إصلاح هذا العالم؛ فقد بدا لهما زائماً بالقياس إلى الصورة المثلى التي يريدانه أن يكون عليها، ثم هما - أخيراً - ينتهيان نهاية مأساوية واحدة. إنهما بمثابة دالين هي سية أصم وأشمل، تُقرأ طرداً كما تُقرأ عكساً، فيكون فاوست هو الحكيم الماشق، ويكون دون جوان هو الماشق الحكيم، ثم يكون فاوست - مرة أخرى - هو دون جوان العقل، ودون جوان هو فاوست المحواس.

#### (1)

كل ما مضي يؤكد لنا أن نموذجي فاوست ودون جوان، اللذين عاشا في الوعي الإنساني رسماً طويلاً منفصلين، قد أمكن - مع نمو هذا الوعي - اندماجهما في نموذج واحد، إذ صاراً - ممأ - يمثلان بنية موحدة، والذي ندعيه هنا أن صلاح عبد المصبور الإنسان والشاعر - ولا انصصال بينهما - يمد تحقيقاً رالمأ لهذا النموذج أو هذه البنية، فهو فاوست الباحث عن الحقيقة، وهو أيضاً - وهي الوقت نفسه - دون جوان الباحث عن الحب، ولكنه بالإضافة إلى هذا - وعلى خلاف فاوست ودون جوان معاً - شاعر هنان، ولي يكون ادعاؤنا

(1) Smeed: op, cit. p. 173.

بمعد التصور إذا نحن قلنا: إن هذه الصفة المارقة، صفة الشاعر المنان (فلم ينظر قط إلى دور جوان بوصفه شائناً، كما لم يُقر بين هموم هابست وهموم المنان إلا في محاولات محدودة كما رأينا)، هي الصفة التي سهرت فيه عيّن التمثولين في بنية واحدة. والشاعر المكتمل المصنوع هو الذي يسعى وراء الحقيقة حتى عندما يستغرق في تجربة الحب، أو الذي ينهمك في تجربة الحب لاقتناص الحقيقة، ثم يتقطر هذا كله في الشعر الذي يبدعه الشاعر، فنكون عندئذ - مع هذا الشعر - بإزاء بنية مركبة وموحدة، ولكنها بنية ذنية آخر الأمر وبعبارة أخرى، فإن صلاح عهد الصبور يمثل أماننا سيرة ذنية لها أصول في سيرته الشعصية بلا شك، وهذا شيء لا نحقق فيه، ولكنها - أحر الأمر أو أوله - سيرة نموذجية، ومن ثم لا نجد حرجاً في أن نقول: إن عهد الصبور قد استطاع - عن طريق الشعر - أن يصنع من تجربة حياته نموذجاً يمثل بنية متميزة في الوعي الحضاري.

وحين نقول إن عاشق الحكمة وحكيم العشق قد انصهرا - من حلال الشعر - في بنية موحدة، فإن هذا يطلق لنا - إحصائياً - مشكلة تتمثل في صعوبة الاقتراب من هذه البنية في صورتها الموحدة، لأننا لا بد أن نبدأ من بداية، أو ندخل إلى هذه البنية من أحد مداخلها، إذ يمنع الدخول إليها من باب في وقت واحد. وعلى هذا، فليكن مدخلنا من باب عاشق الحكمة

#### 1.4

يقول صلاح في بعض كتاباته: "وأنا مريض بالمؤال عن العلة في كل شيء، وهو مرض أورثني إياه قراءات فلسفية مابرة، وإصابة عارضة بالتأمل، لم أستطع أن أعالجها في صباي وشبابي، فبقيت معي حتى أعصاب شيعوختي، وأظنها ستظل معي حتى أبواب الأحرار<sup>(١)</sup>."

وهو هنا يذكرنا بفاوست عند حوثبه: فقد كان - كما عرفنا - مولماً بطرح الأمثلة دون أن يجد الإجابة عنها. والمؤال لا ينشأ من فراغ، بل هو - في الغالب - نتيجة التأمل، هو أول مرحلة الوعي، والدليل على الرغبة في التعرف، لكن صلاح لم يكن يسأل عن الأشياء لكي يعرفها، بل كان يسأل عن عللها الموحدة لها، حيث تكمن حقيقتها، وبعبارة أخرى، فإنه لم يكن يسأل عن ماهية الشيء بل عن الحكمة في وجوده. ومن ثم كانت حياته سعيًا متسللاً للتعرف إلى الحقيقة، إلى ما يجلب إلى النفس الطمأنينة وهذا فتاعة الفني الأثير - الجلال - يشرح هذا السعي وما يكلف صاحبه من عذابات:

(١) في كتابه "كتابة على وجه الريح"، الوطى العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، ص ١٧١

تمكنت في طرقات الحياة، دخلت سراديبها الموحشة/ حجبت بكفي  
لهيب الظهيرة في الفلوات/ وأشعلت عيني دثلي أبيحي في  
الظلمات/ وذويت عقلي، وزيت العصاييح، شمس النهار، على  
صفحات الكتب/ لهئت وراء العلوم سمين، ككلب يشم روائح صيد/  
فيتبعها، ثم يعتال حتى ينال سبيلاً إليها، هيركض، بقص/ فلم  
يسعد العلم قلبي، بل زادني حيرة واجفة/ بكيت لها وارتجفت/  
واحسنت أنني وحيد صئيل كقطرة ظل/ كسبة رمل/ ومنكسر نفس،  
خائف مرتعد/ فعلمي ما قادني قط للمعرفة/ وهبني عرفت  
نصاريس هذا الوجود/ مدائنه وقراء/ ووديانه ووزاء/ وتاريخ أملاكه  
الأقدمين/ وآثار أملاكه المحدثين/ فكيف يعرفان سر الوجود/  
ومقصده، مبتداً أمره، مستهاف/ لكي يرفع الخوف عني/ خوف المومن،  
وخوف الحياة، وخوف القدر/ لكي أطمئن<sup>(١)</sup>.

هذا الموبولوجي الشعري يتوحد فيه العلاج وصلاح عبد الصبور وفاوست، لكن من  
الواضح أن العلاج قد خرج من عقل صلاح نفسه، وهذا ما يسمح لنا بالقول إن فاوست -  
في هذا المركب الثلاثي - هو النموذج الأصلي؛ نموذج الإنسان الذي أكب على تحصيل العلم  
فأدرك في النهاية أنه وقف به عند حدود معرفة الظاهر (تصاريس المكان وأهل الرمان)  
دون معرفة سر هذا الوجود وغايته. ولم يكن "جوته" أو "مارلو" أو غيرهما ليجري على  
لسان فاوست المعذب بالرغبة في المعرفة الوثيقة المجاورة للأشياء أكثر من هذا  
المعرفة المنشودة إذن ليست في الكتب، والبحث فيها عناء لا يبلغ مصاحبه مرحلة  
الإدراك الكامل الذي يجلب الطمأنينة إلى النفس.

وهذا الموبولوجي يردنا إلى قصيدة "القصيدة" في ديوان "أقول لكم" (هل كانت هذه  
القصيدة إلهاماً بالعلاج<sup>19</sup>). إذ يستمع إليه وهو يطلب في القراء والمقراء والمرص  
وكسيري القلب.

آنا طوّقت في الأوراق سواحاً/ شيا فلمي حصاني/ بعد أن حملت  
بي الأوهام والعفلة/ سمين طوال/ في بطن اللجاج وظلمة المنطق/  
وكتبت إذا أجن الليل واستخفى الشجعونا/ وحس الصدر للمرفق/

(١) 'مأساة العلاج'، ضمن مجموعة 'ديوان صلاح عبد الصبور'، دار المودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٢٢.



وداعبت الخيالات الخليلينا/ ألوذ بركتي العاري، بجسب فتيلي المرقق/  
وأبعت من قبورهمو عظاماً نجرة ورؤوس/ لتجلس قرب مائدتي، تبث  
حديثا الصياح والمهموس/ وإن ملت وطال الصمت لا تسمى بها  
أقدام/ وإن نشرت سهام النجر تستخمي كما الأوهام<sup>(١)</sup>.

وهكذا أدرك القديس أن ذلك الزمن الطويل الذي أنفقه في بطون الكتب/ الجماجم  
كان عبثاً لا طائل وراءه؛ فضالته المنشودة ليست فيها؛ فليلق بها إذن إلى الجحيم، وليبحث  
لنفسه عن طريق آخر.

لأنني حينما استهتظت ذات صياح/ رميت الكتب لغيران ثم فتحت  
شباككي/ وهي نفس الصحن الفواح/ خرجت لأنظر الماشين في  
الطرقات والساعين للأرزاق/ وفي ظل الحدائق أبصرت عياني  
أسراباً من المشاق/ وفي لحظة/ شعرت بجسمي المحموم يبيض مثل  
قلب الشمس/ شعرت بأنني امتلأت شعاب القلب بالحكمة

(القصيدة نفسها)

٤. ب

والدين أحرقوا كتبهم، شكاً منهم في جدواها، كثيرون، لكن القديس هنا يستبدل  
بالتكتب الحياة نفسها؛ فالحياة لن تكشف عن وجهها المستتر في الكتب، بل في الطبيعة،  
وفي البشر يروحون فيها ويمدون، ويتعاملون فيتحابون. الحقيقة كامنة وراء حركة الحياة  
الصاحبة، فإذا شاء القديس أو قاومت أو صلاح عبد الصبور أن يلصقها ولو للحظة  
فليخرج إلى الحياة بعثاً عنها.. وما هو ذا يخرج في رحلة البحث

أبحث عنك في ملابة الماء/ أراك كالنجوم عارية/ نائمة مبمثرة/  
مشوقة للوصل والسامرة/ ولاقتراح الخمر والعناء/ وحينما تهتر  
أجفاني/ وتقلتين من شباك رؤيتي المتحمرة/ تدوين بين الأرض  
والسماء/ ويمسقط الإعياء/ منهماً كالطيرة/ على هشيم نفسي  
المنكسرة/ كأنه الإغماء.

أبحث عنك في مقاهي آخر الماء والمطاعم/ أراك تجلسين جلسة  
الداء الباسم/ ضاحكة مستبشرة/ وعدما تهتر أجفاني/ وتقلتين  
من حسيهوط الوهم والدعساء/ تدوين بين النور والرجاج.

(١) ديوان صلاح عبد الصبور، ص ١٧٨، ١٧٦.

"أبحث عنك في المعطوف الخلفة/ كأنها تطل من نوافذ الثياب".  
"أبحث عنك في الجحش المفارقة/ بقودها إلى لا شيء لا مكان/ وهم  
الانتظار والحضور والغياب".

"أبحث عنك في معاطف الشتاء إذ تلقف/ وتصبح الأجسام هي  
الظلام/ ثورية ملمسوبة، أو نسياً من الرصاص والرخام".  
"وهي الدراعي اللتين تكتشمان عن منابت الرعب/ حين يهل الصيف/  
ترجلان الحركات الملقزة".

"أبحث عنك في معارك الطرق/ واقفة، ذائلة، في لحظة التحلي/  
ممسوبة كضيفة من الحرير/ يهرها نسيم سيف دافئ، أو ريح صبح  
عائم مثل مطير/ هترخي حبالها. حتى تميل في انكشافها/ على  
سواد قلبي الأسير/ ويتدي لينتهي حوارنا القصير".

"أبحث عنك في مرايا علب المساء والمساءد/ أبحث عنك في زحام  
المهمبات/ معقودة ملتقة هي أسقف المساجد".  
"أبحث عنك في محطات القطار والمعار/ هي الكتب المصعراء  
والبيضاء والمحابر/ وهي حدائق الأطفال والمقابر".

هذا البحث المضي في كل مكان إلى أي شيء يفصلي؟

"أوي إلى بيتي في الليل الأخير/ أنتظر انبثاهاك اليغنة كالحقيقة/  
(أيتها السمعية الوهمية المسار/ يا وردة الصقيع/ أيتها العاصمة  
المحكمة الإسار، حلف حصول الرمن الدوار)/ حتى إذا طال انتظار  
المرير/ شريت كأس الخمر والدوار/ كأنني أهبل الدموع في خدود  
الكأس/ قطرة قطرة، كأسني ألتذ بالهيام والانسكار".

لقد كانت رحلة النهار خائبة؛ فقد انتهت إلى لا شيء، وكانت العودة المنكسرة إلى البيت  
في آخر الليل، ثم كان التحديق في جوف الظلام هو الأمل الأخير في انبثاق الحقيقة  
ومعايتها عن قرب، والحوار معها والتعليق منها، ولكن  
"وأورق الهتين/ أن مستحلاً قاطعاً كالسيف/ لتلقوا/ إلا للحة من طرف".

(البحث عن وردة الصقيع - ديوان، شجر الليل)

وتتردد هذه التجربة كثيراً في شعر صلاح. أعني تجربة البحث عن الحقيقة خارج  
الكتب، والسياحة في الأماكن الجعيدة، ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو

مألوف ومتداول، ثم العودة هي آخر المساء إلى هواجسه الليلية<sup>(١)</sup>، ولكم أبحر في جوف  
الليل، كما تسكع على وجه النهار!

٤٠ ب١

في المساء - كل مساء - تعاوده الأسئلة الملحة التي شغلت ضميره منذ وقت مبكر  
"منذ زمان/ منذ اعتدت التفكير كما يستاد الفصح وخز الأفيون/ وأنا  
أسأل بصبي بضعة أسئلة قبل النوم/ أحياناً وأنا بين البقطة  
والإعفاء/ إذ أشعر أنني أهوي في قاع البشر المغمم/ أنفي عني بضعة  
أسئلة ملحاحية/ حتى أهوي، لا يتسفل صدري شيء".

(فصول منتزعة - ديوان: شجر الليل)

ولكن ما هذه الأسئلة الملحاحية التي تمتلده كل ليلة؟ إنه لا يفسح عنها، سوى السؤال  
الذي ظل منذ زمن بعيد يتردد مع أنفاسه لا يفلقه، وهو: ماذا قد يحدث؟ إنه السؤال عن  
المستقبل الذي يريد الرؤية أن تقتصمه في شباكها، وهو سؤال يتصمم رفض الواقع وانتظار  
ما سيحييه أو لا يحييه. لكن الأسئلة الأخرى تعود فتطالمنها في القصيدة تقعها على أسنة  
الشعراء الذين يبجر معهم صلاح في الليل، فالشاعر الفرنسي "بول إيلوار" يسأله عن معنى  
الحرية، والشاعر الألماني "برتولد بريخت" يسأله عن معنى العدل، والشاعر الإيطالي "دانتى  
أليجييري" يسأله عن معنى الحب، والشاعر العربي أبو الطيب المتنبي يسأله عن معنى العزة،  
كما يسأله المصري عن معنى الصدق<sup>(٢)</sup>. وكل من هؤلاء إنما يطرح عليه السؤال الذي كرس  
له حياته كلها، وكأنهم بذلك يطلبون منه الحال، ويلتقون على قلبه بهم<sup>٣</sup> لا قبل له به  
"تتزاخم أسئلتهم - حولي، لا أملك رداً  
استعطفهم وأنام".

ولكنه:

"قبل أن يأوي إلى فراشه الكليم/ وقبل أن يذهب في عيابه الإعفاء/  
يطوف في خياله الحلم العقيم/ أن تفتح السماء/ أبوابها عن نبا عظيم".

ولن أطيل الوقوف عند هواجسه الليلية حين يدخل ظله هي ظله هيثوحد مع نفسه،  
وحين يصبح الليل رحماً أو قبراً أو عابة، وحين تبهمه أفراس الخوف والوحشة والرعب  
(١) انظر مقدمة مجموعته الشعرية "عمر من الحب"، الكتاب الذهبي، ص ٧ وقصيدة "أملات ليلية" من  
ديوانه "شجر الليل".

(٢) راجع قصيدة "فصول منتزعة"، ديوان "شجر الليل".

والبرؤى الهولوية، وحين تتفتح جراحه وتتفجر أحرانه، وحين يستولي عليه الشموخ بالصدياع  
في بحر العدم، فكل هذا وأكثر منه، مما هو من بابه، متأثر في كثير من قصائده.

٤. ب.

وعندما يهيق صلاح على صباح يوم جديد فإنه يستشعر أحياناً الغربة عن نفسه وعن  
الأشياء، إلى أن يستعيد وعيه فيدرك أنه مقبل على يوم مكرور من أيامه  
أصحو أحياناً لا أدري لي لسمياً أو وطنياً أو أهلاً/ أتمهل في باب  
الحجرة حتى يدركني وجداني/ فثوب إليّ بداهة عرفاني/ متمهلة في  
راسي، تهوي في أطراحي ثقلاً/ تلقي مرسامها في قلبي/ هذا يوم مكرور  
من أيامي/ يوم مكرور من أيام المالم/ تلقيني فيه أبواب في أبواب/  
ويعلني عرفي ثوباً بسحته الشمس المظنمة/ ثوباً من إعياء وعذاب.

(مذكرات رجل مجهول - ديوان تأملات في زمن حريق)

ثم تكشف رحلة النهار المصنية عن الرثابة والتفاهة والكذب والحيانة والريث، فيعود  
الشاعر محملاً بأعياء النهار لكي يدخل مع النساء في هوموه الليلية مرة أخرى. وهكذا،  
رحلة من العذاب تتكرر ليل نهار، تولد السأم، وتجهله أيضاً سأم مكروراً:

الليل، الليل يكرر نفسه/ ويكرر نفسه/ والصبح يكرر نفسه/  
والأحلام وخطوات الأقدام، وهبوط الإطلال/ وعشرات الأوردة  
الثلوجة والمحرورة/ ورهيب الرايات للتصورة والمكسورة/ قصص  
القتلى والقنلة/ وهكاهات الهرلين وهرل الفكهين/ وصجيج  
الطرققات/ وجارات الأموات/ حتى سأم التكرار يكرر نفسه.

(تكرارية - ديوان الإبحار هي الذكريات)

٤. ج.

هذا البحث المصني في دوامة الحياة لم يكشف إلا عن وجه مليء بالتبشاعة والكذب  
والساق والزيغ، إذ يتوارى الصنق والزاهة والبراة والطهارة، وإن نعتد الحياة ممراها  
الحقيقي، ويصبح مطلق الجسور - إن كان للجنون منطق - هو الوسيلة الممكنة لتقبلها، ولا  
يبقى بعد ذلك إلا أن يفقد الشاعر ثقته في قيمة التجربة، كما فقد من قبل ثقته في قيمة  
المعرفة التي تطوي عليها الكتب.

وإذا كان فناوست في غمرة يأسه من أن توصله دراسة العلوم إلى الحقيقة قد راهن

عليها وتعاقد مع الشيطان على المتعة والثراء والقوة فإن شاعرنا يدخل في نوع من المساومة هي صورة عقد - أو عهد فلا فرق - بينه وبين المخاطب، أياً كان هذا المخاطب، شيطاناً أو ملاكاً أو إنساناً، يتنازل الشاعر بمقتضاه عن كل ما حصله في حياته من خبرات في مقابل أن يستمتع بيوم واحد بكر:

‘يا من يدل خطوتي على طريق الضمكة البريئة/ يا من يدل خطوتي  
على طريق الدمعة البريئة/ لك السلام/ لك السلام/ أعطيك ما  
أعطيتي الدنيا من التجريب والمهارة/ لقاء يوم واحد من البكارة’

(أحلام الفارس القديم)

وكلمة البكارة هنا - في مقابل التهريب - تحتاج إلى تأمل؛ فهي تتحرك على مستويين من الدلالة يتباعداً ثم يعودان فيشذحان: هي المستوى الأول تبرر فكرة المدنية فتتحرك الدلالة الحسية، وهي المستوى الثاني تبرر فكرة الطزاجة والحدة فتتحرك الدلالة المعنوية لكن الدالتين ممأً تنتهيان إلى منقول واحد، هو الطريق الذي لم تخص فيه قدم. لكننا يجب ألا نعمل أيضاً عن بداية مطلب الشاعر، فقد حدد الدلالة التي يعينها عندما حدد مطلبه في الضمكة البريئة والدمعة البريئة. فالبراءة إذن هي مطلبه، سواء ارتبطت بالسمادة أو الحزن والبراءة هنا لا تفصل بحال من الأحوال عن البكارة، بل ربما بدا لنا أن السياق الشعري - لو عدنا إليه - كان أولى به أن يستدعيها، ولكن انحراف الشاعر عنها إلى البكارة لم يكن - على كل حال - تقيماً لها، بل على العكس؛ فالبراءة والبراءة دالتان متلازمتان، ولا يمكن أن تتحقق إحداها على حساب الأخرى.

ويعود لنسأله عن حدود البكارة في منظور الشاعر: هل يريد حقاً أن يطرق أرضاً لم تخص فيها قدم؟ وبمهارة أخرى: هل يريد أن يكشف للآخرين عن الجديد الذي لم يعرفوه؟ يبدو أن الآخرين ليسوا طرفاً في هذا الموقف، وإنما يتبعه تفكيره في بكارة التجربة إلى ما يتعلق به شخصياً. فليس المهم في الأرض الجديدة التي يطرقها ألا تكون قد مشتها الأقدام من قبل، بل المهم أن تكون ممارسته الشخصية جديدة بالنسبة إليه هو نفسه أن تخرج من دائرة التكرار القتالة، وهيئات:

نقد عرف الحزن والبكاء ذات يوم كما عرف الفرح والضحك:

‘وكتت إن بكيت هزني البكاء / .. وكتت إن صحتك صافياً كاتني غدير’

(أحلام الفارس القديم)

لكنه الآن يبحث عن طريق الدمعة البريئة؛ الدمعة الحارة الصادقة؛ الدمعة التي تهز

كهربان الإنسان وتتقطر هيها أحزان الكون، كما يبحث عن الضحكة الصررف التي لا يمكن صمومها شيء، والتي تستوعب أفراح الكون. وهو في سبيل الحصول على هاتين اللحظتين يدفع بكل ما اكتسبه في حياته من تجارب. إنه يراهن مثل هاوست، ولكنه - وهو ابن القرن العشرين - لا يقع في دائرة فجاخته عندما راح يطلب المتعة والثروة والقوة. حقاً، إن هاوست بعد ذلك قد طلب المحال (هيلي)، ولكنه محال بعكم طبائع الأشياء؛ فالرمن لا يستدير إلى الوراء، أما صلاح فإنه يطلب محالاً كل ينهمي أن يكون ممكناً.

ومن جهة أخرى، فإن المتعة والثروة والقوة لا يمكن أن تشكل بديلاً من المعرفة، ولا هي تمثل طريقاً من الطرق المؤدية إليها؛ فإن كل البشر يريدون امتلاك الحياة، فمنهم من يمتلك بعض ظواهرها، كالثروة أو الحب أو المتعة، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة<sup>(١)</sup>. أما البحث عن التجربة البكر. محرنة كانت أو معرحة، فطريق إلى المعرفة، ومن مجموع التعارب تتراكم الحقائق الجبرية التي يمكن أن تقضي - من خلال الحدس الملهم - إلى إدراك الحقيقة المطلقة.

إن صلاح عبد الصبور حين أيقن لا جدوى الكتب في الوصول إلى المعرفة أو كشف الحقيقة راح يحرب أن يتعد من الحواس وسيلة تجاوز به إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها، فهو إنى لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها لمجرد أن هذه التلامسة في حد ذاتها توفر له ألواناً من المتعة، بل هو يصنع ذلك من أجل استكناه أسرارها. وفي هذا السياق نقف قصيدة "انتصاب" (ديوان الإنحار في الذاكرة) لتدل في وضوح وقوة على هذا المنحى، ولتكتشف - على نحو جلاب - عن شاعر ينشد المتعة الحسية وسيلة للتعرف

انتصب إلى جسمي / انتصب إلى شهوة أطراحي أن تلمس أعراق  
الأشياء / شهوة شعتي أن تندى، وتندى / أن تمسني، أن تُسقي / حتى  
تقنص روح الجلد الحمراء / شهوة أنفي أن تعرف / من أين يجيء  
النفح اللادع والدمع الرحو / في أعشاب الإبط / ومسيل العرق على  
خط الظهر / في مفرق كومة شعر / في الزهرات العشر الممصة  
النابتة على أطراف الكفين / والصدفات العشر المرشوفة في أطراف  
القدمين / أبني أن تعرف نفسي / كيف تصير الرعبة لحظة صحو /  
وكـمـمـال الرعبة لحظة مـحـو .. إلخ.

فملازمة أعراق الأشياء، واقتناص روح الجلد، وما أشبه، ليست جزءاً من متعة

(١) صلاح عبد الصبور كتابة على وجه الريح، الوطن العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، ص ١٧٢.

الحواس بالأشياء بقدر ما هي رغبة في التعلق في يواطئها، والتقصيدة كلها على هذا الموال المرید.

ألا يحق لنا الآن أن نقول: إن الفارق بين فاوست في إقباله على المتعة الحسية وبين صلاح هو أن الأول إنسان وأن الآخر إنسان ضار؟ هكذا كان شأن كل الصائين الكبار حينما رغبوا في أن يمتدوا صمقة كصمقة فاوست؛ فقد كانوا يلوذون بحواسهم المرفهة يلمسون عن طريقها نوعاً من اليقين يشبع جوع أرواحهم، وقد سجل صلاح نفسه كيف أن الشاعر الإنجليزي وليام بليك كان ينادي: من يسعني تجرّيتي بأغنية، وحكمتي برقصة في الطريق؟، وعلق على هذا بقوله: لقد أراد بليك أن ينقذ روحه، ويحفظ مهارته، ولذلك فإنه لم يملك قط، بل أحس، وأحس بعمق<sup>(١)</sup>.

#### (٥)

وإذا يبلغ بنا الحديث هذا المدى نجد أنفسنا قد اقتربنا من دون حوا. وإذا كانت أشعار صلاح المتعلقة بموضوع الحب تذكرنا به فأل بينهما في هذا المجال أرضاً مشتركة، مع المارق المائل، وهو أن دون جوان القصة كيان بشري، ودون جوان صلاح كيان شعري، فهو ليس نسخة مطابقة بالضرورة لمسيرة صلاح الإنسان ومن هنا ارتبطت تحريرة الحب عنده بتجربة الشعر ارتباطاً وثيقاً إلى حد التلازم. الشعر والحب مثل الخنجر ذي الحدين، حين عرّيت أحدهما في قلبي عرّيت الآخر<sup>(٢)</sup>.

وقيل أن يدخل مع الشاعر إلى عالم (الشعر - الحب) أو (الحب - الشعر) لا بد أن يسه مد البداية إلى مغزى الارتباط بين طرفيه هذه العلاقة، أو بين حدي الخنجر كما يسميهما.

إن دون حوا قد يظهر أمامنا - في كثير من تجلياته - باحثاً عن الحب في كل مكان، منتقلاً من الهيام بامرأة إلى أخرى، أو باحثاً بنفسه عن عزوة عاطفية جديدة بعد أن يشرب المثل إلى نفسه من تجربته السابقة وقد يدفعه إلى هذا إيمانه بأن تجليات الجمال والفتنة لا تنتهي، وأنه قد يجد صالته (المثال الأنثوي) في مكان ما وسواء وصل إلى تحقيق هدفه أم لم يصل فإن تجربته - بكل تفصيلاتها وفي كل مراحلها - كانت تخصه وحده، بمعنى أن كل ما تكشف عنه هذه التجربة من حقائق كان يستقر في عقل دون جوان ووجدانه وحده. فالكشف الذي تنتهي إليه تجربة دون حوا، أو الحقيقة التي تسرر من

(١) صلاح عبد الصبور: أموات العصر، الدار القومية للطباعة والنشر، ص ١٢٠.

(٢) صلاح عبد الصبور: عمر من الحب - الكتاب الذهبي، ص ٨.

حالاتها، أو حتى مجرد الفكرة البسيطة التي تتولد عنها - كل ذلك يظل مستقراً في ضمير  
 دون جواس ولكن عندما ترتبط الدونجوانية بالشعر تأخذ معنى مغايراً، فالشعر - كالمس  
 بعمامة - هو بطبيعته طريق من طرق المعرفة، وحين تنتقل التجربة من محيطها الفردي  
 الواقعي المحدود لكي تصبح شعراً فإنها تصفى وتتحوّل إلى ضرب من المعرفة، ومن ثم فإن  
 الارتباط الوثيق بين الحب والشعر عند صلاح يحمل إلبا أكثر من دلالة، فهو من جهة  
 يدل على أن تجربة الحب الواقعية لم تكن هدفاً هي ذاتها، بل لما يكمن في أحشائها من  
 شعر، وهو - من جهة أخرى - ينقل التجربة من إطار الممارسة إلى الإطار المعرفي، ثم هو -  
 من جهة ثالثة - يجعلنا، نحن المستقبلين للشعر، طرفاً في القضية، وأخيراً يصبح الحب/  
 الشعر منهجاً هي رؤية الحياة والكون.

١٥

يتوحد الحب والشعر في تجربة صلاح في رمز واحد هو "الطفل":

"طلعت الأول قد عاد إلها/ بعد أن تاه عن البيت سنيها/ عاد حجلان  
 حياً وحرياً/ هتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعدة الأولى  
 الجسدا/ وتعرفنا عليه/ وبكى لما نكنا هي يديه/ وارتمى بين  
 ذراعيها، وأغضى مطمئناً وغفونا/ وتكسرتنا على عبيده ظلاً،  
 كان طملاً عندما فر عن البيت وولى/ من سبع عشرة، ذات مساء،  
 كان طفلاً/ واقتدناه وناديتاه هي أحلامنا/ وانتظرونا خطوات الخصر  
 هي كل ريح/ وشكونا جرحه خلاصاً/ وتسلينا بكأس مرة من ياسا/  
 وتاسينا إلا رعدة تجتاحنا أول أيام الربيع/ عندما نشعر بالشوق  
 إلى طلع وديع"

(المائد - ديوان أقول لكم)

والحديث هنا - كما هو واضح - عن الطفل/ الحب، أما الطفل/ الشعر فيطالعنا في  
 قصيدة "الشعر والرماد" (ديوان: الإبحار في الذاكرة). كما كان الطفل/ الحب في القصيدة  
 السابقة غالباً ثم عاد يطالعنا الطفل/ الشعر هنا منذ بداية القصيدة بوصفه غالباً يعود.

"ها أنت تعود إلي/ أيا صوتي الشارد زمناً في صحراء الصمت  
 الجرداء/ يا ظلي الصانع في ليل الأقمار السوداء/ يا شعري التائه  
 في نثر الأيام المتشابهة المعنى/ الصائغة الأسماء،  
 ثم يدخل الشعر في رمزه عندما يعضني الشاعر يشاطل عن السر في عودته



“وأنا أسأل نفسي: / ماذا ردك لي يا شعري بعد شهور الوحدة  
والهمد / وعلى أي جناح عُدتُ / حبيباً كالطلم، رقيقاً كالعذراء”.

وقد يتبادر إلى الذهن أن عنصر “الطفل” هنا إنما يستخدم من باب التشبيه، مرة للحب  
ومرة للشعر، ولكن الواقع غير ذلك؛ فالطفل هو الرمز الموحد للحب والشعر معاً. يتأكد  
هذا عندما نمضي مع الشاعر قليلاً في أمثله

“هل عُدتُ حبيباً في بسمة حسناء من ماتيللا / هل كانت في السوق  
أو الفندق أو في الملهى / لا أذكر، فالبسمة هي هذا البلد لدى /  
تقتل به العيّنات صباح مساء / ... أم عدت على نفحة عطر الفل /  
لمنّه في عنقي كفاً محسنة سمراء”.

فهكذا كانت عودة الطفل الشعر الثائب مرتبطة بتفتح وجداني على امرأة حسناء

سمراء

هـ ب

وبعداً عن هذا الرمز الموحد بين الحب والشعر في تجربة صلاح يظل الارتباط الحميم  
بينهما مهيمناً عليه في كثير من قصائده، فهو في قصيدة “أقول لكم” يجمع بينهما تحت  
مجموعة من الصفات المشتركة على نحو يوحي بتلازمهما

لأن الحب، مثل الشعر، ميلاد بلا حسابان / لأن الحب مثل الشعر،  
ما باحت به الشعثان / يغير أوان / لأن الحب قهار كمثل الشعر /  
يرهرق في هماء الكون، لا تمنو له جبهة / وتعو جبهة الإنسان /  
أحدكم - بداية ما أحدكم - عن الحب”.

وهو في قصيدة “أعنية حضراء” يصور لنا وفود هذين المحبوبين عليه - الحب والشعر -  
في وقت واحد، وكأنهما كيان موحد لا ينقسم ولا يتجزأ

“وهذا في ليلة صيف / ولجا من باب القلب كما يلج الضيف / كانا  
بسامين / صيما إيماء نيل / هالاً للقلب: سمعت مساء يا قلب”

لاحظ تشبه الفعل في هذه المبارات (وفدا - ولجا - كانا - صنعنا - قالنا)، كان بدأً وحاددة  
تحركهما إذا تحركا، أو صوتاً واحداً يصدر عنهما إذا تكلما، لكن كلاً منهما له دوره بعد  
ذلك، وكان طبيعياً أن يبدأ الحب:

“وتنعم هذا المحبوب الحب / ورمي في قلبي فيروزة / حضراء بلور  
الأمال / وأشار وقيل: / قم يا شادي، غرد، بارك للحب”.

ثم يأتي دور الشعر.

وتقدم هذا المحبوب الشعر/ ويأصمعه فك الختم وأقش العر'.

كل هذا يؤكد لنا - مرة أخرى - أن تجربة الحب المتعدد كانت - من منظور الشاعر - مطلباً يُسمى إليه، لا لمجرد أنها تحمل متعة في ذاتها، بل لارتباطها الوثيق بالشعر من حيث هو طموح من نوع خاص إلى التمرغ. وبهذا تحول نموذج دون جوان الرجل إلى نموذج دون جوان الشاعر.

•••

ويقودنا نموذج دون جوان الشاعر إلى تمثل مفهوم الحب عنده. ويستطوع - منذ البداية - أن يقرر أن صلاح عبد الصبور يعصل بين الحب من حيث هو "بئية وجودية" قائمة هي كل رمان ومكان كأنها خارج الرمان والمكان، والحب من حيث هو علاقة مباشرة بين شخصين متحبين هي رمان ومكان بعينه! أي أنه - بمباراة أخرى - يعصل بين التصور والممارسة، أو بين المعركة والعمل. صاحب هائم في نفس المحب، أو هي نفس كل إنسان، قبل أن يكون واقعة نفس - ' - 'رستها عاشقار، وهو باق في التمس حتى بعد أن تنتهي هذه الواقعة الفردية المعينة. ومن ثم كنت وقائع الحب الممارس وقائع وقتية ومحدودة، تبدأ لكي تنتهي؛ لأن أي واقعة منها لا يعنى أن تستوعب الحب كله؛ وهي لذلك لا يمكن أن تمنى عن غيرها، أو أن تكون نهائية، وإنما يمارس العاشق تجربة الحب في كل مرة تعرض له على هذا النحو وبهذا 'المعنى على أمل غامض تثير التجارب السابقة الشك فيه، وهو أن تكون التجربة الحاصرة بالتمتع بالتصور! أي تحقيقاً عملياً لبئية الحب الوجودية في شمولها.

ممارسة الحب إذن في إطار تجربة معينة! أي من خلال علاقة تتشأ بين محبين، هي دائماً ممارسة جرتية، وهي لذلك وقتية، إنها موجة ما على سطح بحر عميق، أو ابتهاقة ما لمركان لا يهدأ جوفه في مكان ما من سطح الأرض، وليست الموجة هي البحر، ولا ابتهاقة البركان هي البركان. وقد تتلاشى الموجة هي موجة أخرى أكثر منها عنفواناً وشامخاً، وقد تحمد ابتهاقة البركان لتظهر ابتهاقة أخرى له أكثر تظلياً وتوهجاً. كيف تبدأ الموجة وكيف تنتهي؟ ومتى تحدث ابتهاقة البركان ومتى تقشر أو ظننشر هذا الحديث بلغة الاستمارة وليلق، متى تبدأ إحدى ممارسات الحب ومتى تنتهي؟ هذه مسألة لا تخضع لقاعدة؛ لأن الحب - كما قال صلاح - 'مهلاذ بلا حساب'، وهو ليس كالفصول يأتي كل منها في أوانه؛ فهو يأتي - حين يأتي - 'بمهر أواس' - ولكن هل يمكن أن يكون للسباق أو المسق اليومي للحياة أثر في هذا؟ هذا جائز، ولكن النهاية هي الشيء المؤكد؛ لأنها - كما يقول صلاح -

## نهاية مكررة ومعمدة:

تسألني رهيقتي: ما أحر الطروق؟/ وهل عرفت أوله؟/ بحس دمي  
شاخصة فوق ستار مسدلة/ خطى تشابكت بلا قصد على درب  
قصير ضيق/ الله وحده الذي يعلم ما غاية هذا الوله المورق/ يعلم  
هل تتركنا السعادة/ أم الشقاء والتدم/ وكيف توصل النهاية المعادة/  
الموت أم موازع السأم.

(الحب في هذا الزمان - ديوان - أحلام الفارس القديم)

ومن ثم فإن حالة الحب التي يمر بها الإنسان ليست حالة مستحيلة يتم التحطيط لها  
وترتيب مراحلها، بدءاً من النظرة فالإبتسامة فالسلام فالكلام فالوعد وانتهاء باللقاء، فلم  
يعد الحب هو الحب الذي عرفته الرواية منذ بدأت حتى الآن، الذي يبدأ بالتحارف ثم  
الشوق ثم الرغبة في التواصل، بل لقد يبدأ بالرغبة في التواصل وينتهي بالتمارف<sup>(١)</sup>. إن  
الحب بنية مستقرة في الوجود الإنساني، في الرجل والمرأة على السواء، ومن ثم  
قد يلتقي في الحب عاشقان  
من قبل أن ييشمعا

(القصيدة نفسها)

فاللقاء بين الطرفين إذن ليس هو باعث الحب، بل هو مجرد مناسبة تمرض لنفسها  
مقتضياتها التقليدية بين اثنين تستقر في كيان كل منهما بنية العاشق. وإن ما قد يكون  
عدوئاً من لقاء الجسد لا يكون تحقيقاً لهذا الحب، أو تحقيقاً لرغبة حسية مبيتة، بل هو  
اقرب إلى أن يكون عملاً طقوسياً يؤديه الفرد كلما عرصت له مناسبة أدائه، مع بقاءه أنه  
عمل عارض سرعان ما ينتهي وكأن لم يكن

ذكرت أننا كمأشقين عصريين يا حبيبتني/ دقتا الذي دقناه/ من قبل  
أن نشتهي/ ورغم علمنا بأن ما نسجعه ملالة لفرشنا تنقضه أيام  
الصباح/ وأن ما نهمسه، نعيش أعصابنا/ يقتله البواح/ فقد  
نسجناه/ وقد هممناه.

(القصيدة نفسها)

وربما كانت قصيدة "أغنية من ههنا" (ديوان: أحلام الفارس القديم) أوضح قصيدة  
تؤكد هذا التصور، فقد شابت الظروف - دون حساب - أن يتقاطع عاشقان فيخوضا

(١) صلاح عبد المصور: مدينة العشق والحكمة، دار افرا - بيروت، ص ١٢٢

تحرية الحب، ثم يتصرف كل منهما في سبيله قبل أن يعرف أحدهما ما اسم الآخر وماذا  
تهم الأسماء بالنسبة إلى العشاق؟

ومن الطريف أن ما سميناه "نية الحب" يسميه صلاح "موهبة الحب"  
أشقى ما مر بقلبي أن الأيام الجهماء جعلته يا سيدتي قلباً جهماً/ سلبته  
موهبة الحب/ وأنا لا أعرف كيف أحبك/ وباعضلاعي هذا القلب.

(رسالة إلى سيدة طيبة - ديوان أحلام الفارس القديم)

هالموهبة هي الاستعداد الكامل المستقر لدى الإنسان الذي يشهد كلما اقتضت الظروف  
نشاطه، فإذا لم يكن هناك مقتضى ظل الاستعداد ممتقراً مكانه. ولكن يمارس الإنسان  
الحب لا بد أن تكون لديه هذه الموهبة أو هذا الاستعداد، وفي هذا المجال يتفاوت الأفراد،  
وعندما يبلغ هذا الاستعداد لدى إنسان ما أقصاه فإنه يبرز بوصفه دون جوان أو عامر بن  
أبي عامر.

م د

ويقودنا التعارض بين الأيام الجهماء وممارسة الحب إلى الوقوف على شرط من شروط  
هذه الممارسة يمثل ركناً أساسياً في مفهوم الحب، فتجربة الحب أو ممارسته غير معروفة  
مطلقاً عن الظروف العامة المحيطة بالإنسان، أو عن رؤيته للحياة والكون. والمحـب الشاعـر  
إما أن يكون على وئام تام مع هذه الظروف، وتقبل تام للحياة والكون، وهذا نادر، وإما أن  
يكون راضياً لها وواقفاً عليها، وهو الأغلب، فعلى أي نحو تتمثل تجربة الحب في الحالين؟

م د

هناك قصيدة تقف منفردة في كل شعر صلاح يبدو فيها راضياً عن الكون والناس،  
مشهداً بعبادة السماء، ناخضاً عن نعمه حزبه "المقيم العقيم"، مصافحاً الحياة في تهلل  
واستبشار، وكأنه إنسان قد انتهى به وهج الظهيرة إلى واحة وريفة الطلال، فإذا هو يستقر  
فيها ويكسر عصا الترحال. هذه القصيدة هي "أغلى من الميون" (ديوان: أحلام الفارس  
القديم)

"عيناك عشي الأحرار/ أرقد فيهما ولا أطير/ هديهما وثير/ حيرهما  
وفير/ وسدما حطّ جناح قلبي النزق/ عرخت أضي أدركت/ نهاية المسير"

وتكاد هذه القصيدة كلها أن تكون تقياً بصفات الطيبة والبراءة والحنان والشفافية  
والبصرة والسخاء (كفالك نغمي - ملكك المدي - ريع الزهر في حداثتك - حباتك الرقيق -  
وجهي الذي بصبرته بعميمتك - أي بسمي ناعم هذا الحنان - تظل من عيودنا قلوبنا

المحبسة). كان شاعراً رومانسياً غمرته السعادة فراح يصيح من محبوبته مثلاً لجمال  
روحي أخاد لا مجال فيه لحركة الحواس ومن ثم كان طبيعياً أن تمحو هذه السعادة  
الروحية الفائرة آثار كل اشتياك معصل قديم بين الشاعر والسماء، وبينه وبين الناس  
’وأي كون طيب يحيطنا/ حين نكون وحدنا معاً/ أي كمال لم يشاهد  
مثله/ أي جمال/ الله عادل بنا، والكون حير ما يرال/ والماض  
شفاظون كالخيال‘.

ويظل الشاعر يتحرك في هذه القصيدة حركة مطردة في حطين منوازيين متآزرين  
أحدهما يتعلق برويته للوجود بكل عناصره، والآخر يتعلق بتجربة الحب والشعور بالرضا.  
بل السعادة العاصرة، هو ما يسيطر على هذين الخطين، إذ يبدو سلام الشاعر مع الوجود  
في مستوياته المختلفة (السماء والكون والناس) منعكساً على تجربة الحب بقدر ما يعكس  
رضاء عن هذه التجربة على علاقاته بالوجود. ومن ثم بدت هذه التجربة مغايرة كل المغايرة  
لتحارب صلاح السابقة واللاحقة، فهي لا تبدو عابرة تجمع بين المشاعر المتناقضة وتميش  
لحظتها على سطح الرسم أو في هامشه، بل تبدو هي إطار من السورانية والإشراق كأنها  
الصالة المنشودة، أو كأنها عاية القنات. ومن أجل هذا كانت هذه القصيدة - على غير  
المألوف في شعر صلاح - ذات صوت واحد يتحرك هيها أو يتفنى طليقاً من بدايتها حتى  
نهايتها.

وربما جاز لنا أن نستخلص من هذا الموقف - أحياناً - أن تجربة الحب لا يمكن أن تبلغ  
تحققها الكامل إلا إذا توطد السلام بين الإنسان والوجود.

٢٥٥

إن تفرد هذه القصيدة في شعر صلاح - رؤية وأداء - لا يعني الحقيقة في شأن تجربة  
الحب بعامة عنده، وهي أنها لا يمكن أن تكون تحققاً كاملاً لبهية الحب الأصلية، بل على  
العكس فإنه يؤكد، فتطبيق هذا التحقق على حالة السلام مع الوجود هو نفسه ما يجعلها  
عند الافتقار إلى السلام - وهو الأغلب - غير قابلة للتحقق. ولم يكن صلاح على وثام مع  
العالم (ما أكثر ما كثر على أسماعنا عبارات مثل: هذا الكون موبوء ولا براء - عالمكم  
موبوء)، بل كان راضياً له في كل مستوياته. قد تداعبه الأمنيات فيشغل نفسه وقد ربط  
الحب بينه وبين محبوبه برباط وثيق على مر الزمن كأن يصبحها نجمتين جاريتين، أو  
موجتين توأمين، أو جناحي نورس رفيق، ولكنه - لكي تتحقق هذه الأمنيات أو تتحقق واحدة  
منها - كان لا بد أولاً أن يكون في سلام مع الوجود، ولكن لما كان هذا السلام معقوداً فإن

الشعور بهذا الفقد ينعكس على نفس الشاعر، ويحول دون دحوله في حالة تحقق كامل للحب، ويتقطر في نفسه المرارة:

لكنني يا فتنتي مجرب قعيد / على رصيف عالم يموج بالتحليل  
والقمامة / كَوْنِ حلا من الوسامة / أكسبي التمتع والجهامة .

وقد سمعنا منذ قليل يشكو للسيدة الطيبة الأيام الجهمة التي عكست جهامتها على قلبه فسلبته موهبة الحب، وهو لا يمل من تكرار هذه الحقيقة  
"ولأن الأيام مريضة / ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب / لن  
يجني.. حتى الحب".

(يا مجي - ديوان: تأملات في زمن جريح)

وهو هي القصيدة نفسها يقول:

"وما هي قلبييا مرح مفلول الأقدام / مرح حلاب كالأحلام / وقصير  
العمر / هل يضحك يا مجي إنسان مقصوم الظهر؟"

وهكذا تعلم الشاعر رؤيته للعالم إلى شعور عميق بالنعاسة، يصبح من المحال معه تحقيق التهمة بالحب، وتصبح كل تجربة حب يخوضها محكوماً عليها منذ البداية بأنها ستنتهي وشيكاً.

لقد كان دون جوان راضياً للعالم، وراضياً للمجتمع بأفكاره وأعرافه وتقاليده، ولذلك راح يشد خلاصه في الحب. ولكن كل تجربة كانت تعلمه إلى تجربة جديدة، وما كان من الممكن أن يقر له هي الحب قرار قبل أن يتفحص يديه من العالم، وهيئاته أو يتميز وجه العالم على النحو الذي يريده، وهيئات كذلك!

\*\*\*

ولكن هل يعني اليأس من تحقق كمال الحب نتيجة لليأس من صلاح العالم، أن يفرض دون جوان يديه من التجربة والمحاولة؟ وأي شيء بعد ذلك يعيش؟ وماذا يصنع الشاعر الذي غرس الحب في قلبه يوم غرس الشعر؟

كلا، لم يكن أحدهما ليكف عن التجربة مهما كانت نتائجها المتوقعة؛ فهي الشيء الوحيد الباقي والممكن، ولكل منهما يمتصيان في التجربة بمنطقتين مختلفتين: فدون جوان يمتص فيها تحدياً للمجتمع وانتقاماً منه، والشاعر يمتص فيها بوصفها المراء له عن شرور العالم:

"ولما صار خفق الحب في قلبي هو السلوى / لأيام بلا طعم وأشباح  
بلا صورة / وأمنية مجتحة يصفو النفس مكسورة / حملت الحب

للمحبيب ثم نبوت من قلبه/ وقلت له: أتيتك لا كبير الشمس، لا تهاه/  
ولا هي الكم جوهره، ولا هي الصدر وشعث/ ولكي إنسان هجير  
الحب والمطنة/ ومثل الناس أبحت عن طعامي في هجاج الأرض/  
وعن كوح وإنسان ليستر ما تعريت.

(الحب - ديوان: أقول لكم)

فالحب هنا صرب من العزاء للنفس عن خيبة الظن في الحياة والناس، وعن الإخفاق في تحقيق ما رسمه الخيال من مطامح وآمال في حياة بريئة خالية من التمزيع والتزييف. وحين يكون الحب سلوى للنفس عن شروخ الواقع وعداياته فإننا لا نتوقع عندئذ المحب الثناء بنعمه وبقدرة على الإفراء؛ المعاصر ببراءاته في المتك بالنساء؛ المطمئن إلى حاهه وراثته، والمألوف بهما فيما يصبه لهن من شباك مثمنا عرفنا في شخصية دون جوان في ممس تجلياتها، بل يبرز عندئذ المحب النقيض الذي يكسب قلب المحبوب بضمغه وقلة حيلته وخواء ذات يده، ولكنه يستبقي من دون جوان فضيلة الصنق مع الشمس. ومن ثم فإن اتساق في سلوكهما يرجع أحر الأمر إلى الهدف الذي علقه كل منهما على المص في تجربة الحب، فإذا احتلمت وسائلهما في الدخول إلى قلب المحبوب فقد اشتركا في الهدف وفي النتائج، ولم لا نقول إنها الوسائل نفسها تستخدم مرة في حالة إثبات وأخرى في حالة نفي؟ وبعبارة أخرى، فإن صلاح عبد الصبور الشاعر يحقق دور دون جوان وأهداه حين ينعي عن نفسه صفاته، فهو ينعي عن نفسه أن يكون أميراً أو له علاقة بتصور الأمراء (قصيدة 'كحن') كما ينعي عن نفسه مظاهر الثراء، فهو لا يملك ما يملأ كفيه طعاماً (القصيدة نفسها)، وهو لا يحلي ثيابه بالجواهر أو صدره بالأوشحة شأن دون جوان القديم<sup>(١)</sup>، ولكنه في الوقت نفسه كان لا يسي أن يقدم نفسه بوصفه شاعراً، وكان هذه الصفة تموضه عن كل ما فاتته من صفات دون جوان.

وهذه الصفة لها مبررها حين نمود فتذكر الرابطة الوثيقة بين الشعر والحب، فهو إذ يقدم نفسه بوصفه شاعراً إنما يقدم نفسه - في الوقت ذاته - بوصفه محباً، بل أكثر من هذا أنه يوحي بأن هذا الحب لن يكون تجربة شخصية منتهية، بل سيتطرق أحر الأمر من خلال الشعر فيتحول بذلك من قيمة حيوية إلى قيمة إنسانية، من فعل لا بد أن ينتهي إلى قيمة معرفية.

(١) يتردد هذا المص صلاح في عدد من القصائد، منها 'أناشيد عرام'، 'رسالة إلى صديقة'، 'عمية حب'، 'كحن'، 'أغلى من الحزن'.

وهي إيجاز أقول. إن إحساس الشاعر بضرورة الحب من أجل أن يبقى الشمر هو ما كان يوقه في تكرار التجربة، مع يقينه أنها مجرد سلوى وعراء عن قبح المالم.

و.

في إطار هذا المهرم تصبح الشهوة عرضاً بالنسبة إلى الحب، ويصبح التشميس عن الفريرة هو الوجه الآخر المفلوط للحب عند الشاعر. وقصيدة أنثى (ديوان تأملات في زمن جريح) بناء رمزي يشير إلى موقف الشاعر الملهي من حبيبته التي "تلعن المصباح" ثم تلعن شهوتها على يده. والقصيدة تتضح بشئور الشاعر واستسلامه لهذا الطقس الليلي المتكرر.

لكن الموقف يصبح أشد وصوحاً عندما نتوقف عند ذلك الحوار الذي دار بين سعيد (الشاعر) وليلى في مسرحية صلاح "ليلى والمجنون":

ليلى: أتمنى لو عشنا في عش واحد

سعيد: تصيح.. سرور واحد؟

ليلى كالأرواح جميعاً يا حبي

سعيد أهو الجنس إن؟

ليلى بل هو تحقيق الحب

سعيد: الحب إذن وهم دون الجنس؟

ليلى بل هو شوق ظمآن يعني أن يتحقق

سعيد هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب؟

ليلى: لا أدري

ثم يعود الحوار بينهما مرة أخرى فيجري على النحو الآتي:

ليلى: انظر لي والسنني وتحببيني

إني وثر مشدود

يبغي أن يلهل على كليك غناء وتقسيم

سعيد. أوه.. الجنس

لمنتأ الأبدية

وجه الحب المقلوب

وليس محض مصادفة أن يكون موقف سعيد (الشاعر) في هذه المسرحية من الجنس

أو الشهوة هذا الموقف. ومن أجل هذا أيضاً، وقبل سعيد، نصح القريدل للأميرة (مسرحية

الأميرة تنتظر)



يا امرأة واميرة/ كوني سعيدة واميرة/ لا تنقي ركبتيك المورانية في  
استخدام/ في حقوقي رجل من طين/ أباً ما كان -

إن هذا الموقف كله ينطوي على رؤية دونجوانية. ألم نعرف من قبل موقف دون جوان  
من 'دونا العيرا' ورايه في أن استمراره في الزواج منها لم يكن إلا نوعاً من 'الزنا  
المستتر'؟

(٦)

والآن وقد طالت بنا الرحلة مع صلاح عبد الصبور بوجهه الفاروسي ووجهه الدونجواني  
لا يبقى إلا أن نقول: إنه لم يكن يحمل هذين الوجهين منفصلين (وما فصلنا بينهما هنا إلا  
لضرورة إجرائية)، بل كانا مدمجين، أو كان كل منهما يصبح قناعاً للآخر وفقاً للظروف  
والموقف، وإلا هيمت من منهما تقرأ مثل قوله:

تمصر قلبي الوحدة في ساعات المصير الميظنة الخطوات/ ..  
أمضي عندئذ أتسكع في الطرقات/ أتتبع أجماد المسوة/ أتخيل  
هذا الردف يشارك موضعه ويسير على شقيه/ حتى يتملق في هذا  
الظهر/ أو هذا النهد يطير ليطو هذا الخصر/ (وأعيد بناء الكون)؟

(حديث في مقهى - حيوان: تأملات في زمن جريح)

هل هو شاموست الذي كان يتعذب بشعور الوحدة؟ أم دون جوان الذي يخرج بحثاً عن  
موائل المثقة؟ أم هما معاً وهما يريدان أن يقيرا الكون؟

وبأي عين منهما نقرأ كذلك قوله في المقطع السادس من 'مذكرات الملك عجيب'  
'وأفرعي من حيرة الأفكار والمسبل/ أبحث في كل الحبايا عنك يا  
حبيبتي المفضلة/ يا حصنة من الصفاء صائغة/ هل تختفين في  
الجسد/ أعصره فينتفض/ وحين يروى ينروي ولا برد/ وبعد ساعة  
يعوده الظما/ كان كل ما ارتوى/ كان سراباً أو زبد'.

هل هو شاموست الذي تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة؟ أو هو دون جوان الذي  
يبحث عن الصفاء في الجسد؟ وهل الخطاب هنا موجه إلى الحبيبة أو إلى الحقيقة  
'المفضلة'؟

إن الإجابة تؤكد لنا أن هذين النموذجين القنيميين قد امتزجا - من خلال الشاعر -  
ليصنعا معاً بنية أكثر تركيبياً، يصبح فيها عاشق الحكمة هو نفسه حكيم العشق. وهذه  
البنية هي ما يستقله شعر صلاح في وعيها المعاصر.

## المساوية العرقية

### الحدردلو يعلن تمرده

من بين شباب الشعراء السودانيين الماصرين عدد غير يسير ممن يفتحون نموسهم لتيار الشعر الجديد، يستوعبون أسماؤه الفنية والمسوية، ثم يصدرون فيما يبدعون من شعر عن تمثل صادق لهذا التيار بكل أبعاده، وعن اقتناع كاف بقيمته.

وسيد أحمد الحدردلو واحد من هؤلاء الشعراء الذين يدعمون حركة الشعر الجديد في السودان. ويشركون مشاركة فعالة في تأصيلها في مجتمع ما زال حريصاً على التقاليد ولهذا فإن مرور أكثر من عشرين عاماً الآن على بداية هذه الحركة في أماكن مختلفة من الوطن العربي لم يحفف من عبء المواجهة العنيفة التي يتحتم على الحدردلو وأمثاله أن يحملوه. هانصار الشعر الجديد في السودان ما زالوا - على رغم مرور الزمن - قلة بالمعيار إلى جمهور الشعر وكل ما يمكن أن يكون رواد حركة التجديد الأوائل في الوطن العربي الذين عرف السودانيون دواوينهم وقروها، قد صنعوا هو أنهم مهدوا الطريق أمام بعض الشعراء السودانيين للدخول إلى ميدان المعركة، فتحملوا عنهم عبء السدنة الأولى، ولكنهم لم يتحملوا عنهم عبء المواجهة المستمرة. ولهذا ما زال موسوع القديم والجديد في الشعر من الموضوعات الرئيسة التي لا يمكن أن يعلو موسم ثقافي في الخرطوم من عقد الندوات له ومناقشته، فضلاً عن الجلسات الأدبية الحرة بين جماعات المثقفين المختلفة.

وإذا كان على الحدردلو أن يتحمل مع غيره عنهم عبء هذه المواجهة المستمرة فإن عليه - وحده - أن يتحمل عنهم مواجهة أعنف وأقسى، لا هي السودان وحده، بل على مستوى الوطن العربي كله. فصحح أن الجدل حول التجربة الشعرية الجديدة قد فقد حدته، بل يمكن أن نقول باطمئنان إنه قد خف إلى حد بعيد في كثير من أقطار هذا الوطن، بحاصة تلك

التي شاركت في التجربة منذ وقت مبكر، وانتهى الأمر فيها بكثيرين إلى تقبل التجربة بعد أن كانوا رافضين لها. لكن تجربة "قصيدة النثر". وإن خف الجدل حولها كذلك، لم تكن النتيجة هي نفسها في الحالة الأخرى، بل يمكن أن يقال. إن هذا الجدل قد أهد وجهه الرقص وعدم الاقتناع بهذه التجربة. فإذا عرفنا أن الحردلو يكتب "قصيدة النثر" كما يكتب القصيدة الجديدة نبي لما حجم المواجهة التي يتحتم عليه أن يتعاملها لا في السودان وحده، بل على مستوى الوطن العربي كله.

وعالم الحردلو كما يصوره شعره عالم رحب متنوع بل عني في تنوعه، وتخلق في سمائه مجموعة لا بأس بها من الأفكار. ولكن ليس معنى هذا أنه عالم عقلائي لا يمشي إلا في رأس الشاعر، هاتحقيقة أن الشاعر يكاد لا يصدر في قصيدة من قصائده إلا عن واقعة بمبها، سواء أكانت واقعة حسية أم واقعة نفسية، وسواء يتبين مما بعض المواقف الشعرية عنه التي تؤكد لنا هذه الحقيقة. لكننا نحرص في دراستنا للشاعر - سواء أكل هذا منهجاً سليماً أم معيباً - على تجريد الخطوط العامة الرئيسة أو المحورية التي يقوم عليها عالم الشاعر. إننا نريد أن نلم بأبعاد هذا العالم التي هي في الوقت نفسه أبعاد التجربة الإنسانية التي يمشيها الشاعر، ولهذا فإننا لا نرعى للجريئات أو المواقف الجزئية أن تستهويها دون أن نمتلكها حيث هي داخل إطار من التصور العام

وما يكاد الإنسان يفرغ من قراءة شعر الحردلو والتأمل فيه حتى تلوح له مجموعة من الخطوط العامة الرئيسة التي تهيمن على عالم الشاعر وتتسلط على تجربته، ومن أوضع هذه الخطوط غلبة الشعور بالإحباط على التجارب التي يخوضها الشاعر، أو المواقف التي يكتفي بمعانيها. والمقصود بالإحباط هو أن المقدمات لا تؤدي إلى النتيجة المرجوة أو المتوقعة لها. بل يسبق مرحلة النتيجة تدخل عنصر طارئ وغريب (في الظاهر على الأقل) في الموقف ثم تحويله ليجري الشعور إلى اتجاه آخر مخالف.

وحيث إن هذا الاتجاه مخالف ما كان مرجواً أو متوقفاً فإنه يؤدي غالباً إلى حالة من حيرة الأمل والأسف.

وعالياً ما يكون الحس المأساوي لدى الشاعر ويقطعه مما السبب في هذا التحول الذي ينتهي بالموقف إلى نهاية غير النهاية المرئية بالعين المجردة، أو المتوقعة بمنطق العقل. والسبب هو ذلك التدخل التعسفي لمعصر يبدو قريباً وطارئاً على الموقف.

ولننظر الآن - قبل أن نتهم مغرئ هذه الظاهرة بالبعيد - في بعض الصور التي يقدم إلينا الشاعر فيها الأشياء وقد بدأت بداية معيبة كال يمكن أن تؤدي إلى نتيجة معيبة،

ولكن العامل الطارئ المناوئ وصع لها النهاية الصريحة غير الصعيدة غالباً.

هي القصيدة التي كتبها الشاعر في عام ١٩٦٦م بعنوان "مقدمات" بعد ثلاث صبور محتلمة، تتفق - مع ذلك - في الأسلوب والمفردى. وسابداً بالصورة الأخيرة، يقول الشاعر:

حوار

يبدأ بين واحد وواحدة

تعارفاً ذات مساء حالم هي بار

وحين مد يده ليهتك الإزار

انفجرت قنبلة وانهدم الجدار

ثم يقص الشاعر قصة طويلة، مالفصة هيما يلوح قصيرة بطيئتها، ولا قيمة لكل النصيبات التي سبقت مرحلة مد الشخص يد لكى يهتك الإزار، هائلهم أنه وصل إلى هذه المرحلة. ولكن فجأة تتمجر قنبلة وينهدم الجدار، أو فجأة يحدث - باختصار - الإحباط. وقد اخترت هذه الصورة الأخيرة من القصيدة لأنها أشد ما تكون وصوحاً بل حدة هي التعبير عن الظاهرة.

أما الصورة الثانية هي القصيدة فتتحدث عن.

قصيدة لم تكتمل

مهملة، منسية، طي كتاب

شاعرها داست عليه - فجأة - سيارة الحريق

ومات في الطريق

بنون أن يقول أين

والسطر الأول وحده يحمل صياغة الشاعر للظاهرة (الشيء الذي يبدأ ولا يتم). والشيء هنا هو قصيدة، أما لماذا لم تتم فلأن سيارة الحريق داست الشاعر فجأة في الطريق همت. هائلوت الضجائي، أو "الموت في الطريق" كما يسميه الشاعر نفسه، هو السبب في أن القصيدة - هذا الشيء الجميل - لم تكتمل

أما الصورة الثالثة - وهي الأولى في القصيدة - فطويلة من حيث هي صياغة لفوية بعض الشيء، وكان في وسع الشاعر أن يركرها بالطريقة نفسها التي اتبعها في الصورتين الأخريين على النحو الآتي:

رسالة بنون رد

لعاشق حزين

لم تأتقت سيدة القصر لها  
بنظرة واحدة..  
لكن خادم القصر المتيف  
القي بها هي سلة التراب

وهكذا نجد الحوار الذي بدأ ولم يتم، والقصيدة التي لم تكتمل، والرسالة التي لم - ولن - تظهر برد، كلها شواهد تؤكد أن الإحباط عامل يلاحق البدايات السعيدة أو الواعدة، ومن الممكن أن يفسر هذا الإحباط بالإحباط الشخصي الذي يصيب الشاعر أي في حدود تجربته الذاتية الخاصة، ولكنه من الممكن كذلك تفسيره بما يمكن أن نسميه "الإحباط الكوني" أي في حدود التجربة الوجودية بعمامة. والإحباط الشخصي غالباً ما يكون ناشئاً عن الشعور برقيب يرصد على الصرد أخطائه، سواء أكان هذا الرقيب ذاتياً (وهو عندئذ الضمير) أو اجتماعياً (وهو عندئذ الماديات والتقاليد). وليس قريباً على شاب مشاً وترعرع في البيئة السودانية؛ في ريفها قبل حضرها، أن يمانى من الإحباط بفعل ضميره الخاص، أو بعمل الماديات والتقاليد، أو بفعل ذلك جميعاً. وحين عبر الشاعر بالصورة السابقة عن بعض وجوه الإحباط كان يعبر عن وقائع نفسية أو خلقها الخيال ولكنها لا تنافي منطق الواقع؛ فهي الواقع يمكن أن تحدث هذه الوقائع نفسها أو مثيلاتها وبالحدة نفسها. فهي إذن صور من الإحباط الذي يقع - أو يمكن أن يقع - لإنسان بعينه أو لأي إنسان وعلى هذا المعبر نشغل التحريرة من حدود الذاتية الفردية الضيقة إلى دائرة الوجود كله، ومع هذا الصور يتحول شعور الإحباط الشخصي إلى حس مأساوي. ولهذا قلنا إن هذه الصور اثني قدمها الشاعر يمكن أن تحمل دلالة وجودية تنعكس على الحياة بعمامة بقدر ما تحمل من دلالة شخصية.

فعل المستوى الكوني يمكن أن نلاحظ أن الأشياء التي توجد تظل دائماً تحت تهديد بالفناء والموت. كل شيء لا محالة إلى الموت، خاضعاً في ذلك لمنطق لا يعرف قواعده أحد. ومعنى هذا أن نهاية الأشياء غير معروفة وغير محددة وغير مبررة (إلا إذا ارتبط هذا التبرير بمفكرة ميتافيزيقية أو دينية) ومن ثم كان الموت (أي كانت النهاية) صرية لأرب، وكان الإحباط على المستوى الكوني حقيقة جوهرية ومحرورية من حقائق الوجود.



## خط الموت

وهنا يمكننا أن نتبين الخط الرئيس الثاني الذي يحدد عالم الحرذلو، وهو ما يمكن أن

سمعيه "خط الموت". ولهم عربياً أو جديداً أن يشغل الشاعر نفسه بموضوع الموت، فالموت كان وما يزال وسيظل ظاهرة إنسانية وكونية من الطراز الأول، وقد شغل بها الشعراء في كل المصور، وكان اشتغال شعرائنا المعاصرين بها أشد. ولكن الحردلو حينما يشغل نفسه بموضوع الموت لا ينظر إليه مستقلاً بل مرتبطاً بعيشية الوجود.

هذا المعنى - أعني عيشية الوجود - واضح في المصور الثالث التي مرت بنا من قبل، وواضح كذلك في قول الشاعر في قصيدته "آيامنا":

مضحكة آيامنا

مضحكة كاللوت في الطريق

مضحكة حتى الترفع

إثر شجار بين عابرين

تماركا

لأن واحداً أراد أن يهتق في الرصيف

وكان آخر يمر قريه

وكان ثالث يعبر عنهما

تماركا

فجأت الصعقة فوق صدغه

ومات

هذه الصورة نكمن كذلك معنى الموت للشاعر في الطريق تحت عربة الحريق دور أن يتم قصيدته، ومعنى انفجار القبلة وسقوط الجدار فوق العاشقين، فالموت هي هذين الموقعين مضحك ومثير بمقدار ما يضحك موت عابر المبيل الذي لم يكن طريفاً هي السراع، بل كان - في عبوره - قريباً فحسب من المتصارعين.

وهنا تبرز لنا خصوصية نظرة الحردلو للموت؛ فليس الموت في ذاته ما يزعجه، لكن "الموت في الطريق"، الموت المجائي غير المنتظر وغير المتوقع وغير المقبول، الموت العابر الذي يظهر في اللحظة غير المناسبة لكي يصنع النهاية الصاحكة المحزنة.

وتكرار المصور التي تمثل ظاهرة "الموت في الطريق" في كثير من قصائد الشاعر، بل تكرار العبارة نفسها حتى لتجدعها عنواناً لقصيدة من قصائده، يدلنا بوصوح على مدى اهتمام الشاعر بهذه الظاهرة، ومدى ما تسببه له من فرع وصيق.

والقصيدة التي تحمل عنوان "الموت في الطريق" تحدثنا عن الشخص الآخر المتماثل

بمقدم الربيع ذات يوم، وكيف أن الشاعر حذر:

قلت له ونحن نفترق:

يا صاحبي فلتعذر الطريق

هذا زمان الموت في الطريق

ولكنه كان ممثلاً بالحياة وبالثقة في المستقبل. وما كاداً يفترقان حتى قابلته الماشمست والهمج عند انحناء الطريق ومزقوه بحرايهم وقتلوه.

الموت إذن عامل إحياء من الطراز الأول، بل لعله عامل الإحياء النموذجي في الحياة وفي الوجود.

\* \* \*

### خط الحزن

ويجربا خطاً الإحياء والموت إلى خط ثالث بالضرورة، هو "خط الحر". وموجة الحر في شعربا المعاصر عارمة، سواء أكان حرر الشاعر رومانتيكياً أم ميتافيزيقياً والمتأمل في شعر الحرذلو يتبين له مشاركة الشاعر غيره من شعراء العصر في الشعور بالموامل التي تسعت الحر في النفس، سواء هي ذلك الموامل الفكرية الصرف أو العوامل الحصارية بأوسع معاني الكلمة. فتقابلية الحرذلو للتلقي والتمثل والتعامل جعلت منه لحناً مؤتماً مع مجموعة من الألحان التي يمتلئها بعض الشعراء المعاصرين في الوطن العربي، وهو في هذا يختلف عن غيره من شباب الشعراء السودانيين الذين يحاولون عزف ألحانهم مستقلة عن سيمفونية الشعر العربي المعاصر.

وسوف نستعجلي - فهما بعد - جواب الإطار الحضاري الذي يعيش فيه الحرذلو ويشارك فيه على الرغم منه، ويتمذب به آخر الأمر، ففي هذا الإطار مبررات كافية لفنية شعور الحزن والأسى على الشاعر وشعره من ذلك الملل والسجور والصياح في المدينة، وفقدان القيم الإنسانية، والجوع العاطفي، وكذلك علة التافهين والأدعياء والخصيان على الحياة. كل هذا وغيره مما يشترك فيه الحرذلو مع غيره من الشعراء بعد تبريراً كافياً لشاعر الحزن الراضية، غير أن الحرذلو لا يحزن في صمت، ولا يرفض في سلبية، بل يرفع صوته عالياً ويصرخ: "ملعون أبوكي بلد" (هذا عنوان مجموعة قصصية للشاعر طبعت في القاهرة في عام ١٩٦٥م وأعيد طبعها في بيروت في عام ١٩٦٨م) ومن ثم يمكن أن يقال إلى طبقة صوته في الرفض تذكرنا بطبقة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في بعض شعره.

وهذه المبررات المشتركة لا تعني أكثر من كون الحردلو يعرف كيف يشارك الآخرين معاناتهم وعذابهم، وكيف يتفاعل معهم تساعلاً حقيقياً وصادقاً، ولا يمكن أن تعني بحال من الأحوال أن الحردلو يعاكي الآخرين مجرد محاكاة، أو أنه ينسج على منوال غيره. وسوف نرى كيف يؤكد الحردلو أصالته الشعرية وهو يحدثنا عن موقفه من المدينة وأهلها، وهو الموصوع الذي يبدو لنا أن الشعراء الآخرين ربما استهلكوه واستغفروا كل طاقة ممكنة في التمهيد عنه.

أما الآن فبدون أن نشر أن حزن الحردلو - كما يكشف عنه شعره - وإن نبغ أصلاً من شعور الإحباط فقد أخذ طابعاً إيجابياً فيما سمينا الحزن الراض، وليس من حقنا أن نهمل مصدر الحزن لدى الشاعر؛ فتعرف هذا المصدر يساعدنا في تحديد نوعيته وشوهِ حزن الحردلو أصلاً عن شعور الإحباط قد مكن له وجعله حزناً دائماً ومقيماً. فالحزن في هذا الوجود لا بد أن يكون بقدر الإحباط، وإذا كان الإحباط عاماً على المستويين الشخصي والكومي، وواقعاً هي كل لحظة وكل حين، فإن من الطبيعي أن يعم الحزن ويمسود الحياة. يقول الشاعر في قصيدة له بصوان "عودة الحزن" محاطاً بالحزن:

.....

.....

ماذا إذا تركتني

لليلة واحدة أعابى اليقين

ماذا إذا أعطيتني حريتي كالآخرين

يا حزن، يا جبار، يا قهار، يا لمين

فالحزن إذن هو المتحكم. هو المصير الملزم لكل شيء، هو قيد الشاعر الذي لا يستطيع منه فكاً. ومن ثم لم يكن غريباً أن يشعر الحردلو إزاء الحزن بالخضوع، وكان الحرية هي كسر قيد الحزن، وهذا بدوره لا يمكن تحقيقه إلا بتعبيل جوهري في الكون.

• • •

## الحائض الأول

الإحباط والموت والحزن والرفض - إذن - هي أركان عالم الحردلو الأربعة. وعلى جذران هذا العالم تتناثر صور جريئة كثيرة، ولكنها بمثابة الواجهة التي تمكن تلك الخطوط العامة بشكل مادي وملوم، إنها الواجهة الحضارية التي تمكن صور المصير. وعلى أحد جذران هذا العالم بعد صورة شريطية مستمرة وممتدة تتضمن هي ذاتها



كثيراً من التفصيلات. وهذه الصورة تحمل عنوان: "مدينتي والليل والخراف"، وتتضمن سبع عشرة جريدة ليس من الممكن نقلها هنا كما هي، وليس من الممكن كذلك تجاوزها جميعاً. الجريمة الأولى وكذلك الثانية تقومان بدور تمهيدي، فتتحدثان عن هبوط الليل في المدينة وما يتبعه من خروج للناس من مساكنهم، وتصاعد العبار وركس الحوذي والغواد والسمسار كل يبحث عن عمله، ثم اشتعال أنوار "النيون" ودوران الأقداح وتصاعد الدخان، والساعة هي المهدان ترصد مرور الزمن. ثم تأتي التفصيلة الثالثة لتمكّن صورة من حوار كله عبث وضياح وتمزق وثورة:

- عيناك نجمتان

- مبلبل "الهلل"

- وحزينا عظيم

- عن لنا توريث

- أيا منا عذاب

- الليل لا يطلق

- أظنه مملول

- طنررع الأقداح

- وحريك عميل

- قد بعد الشراب

- عن عن المذاب

- باع .. باع

- فليمسقط المودان

- باع .. باع

هذه صورة من صور الليل في المدينة، تلوح في أحد جوانبها، أما الجانب الآخر فيحدث فيه شيء آخر. ولكننا قبل أن نعاين ما يجري في ذلك الجانب الآخر نلتقي بجماعة،

متقفون بعضهم

وبعضهم تعلموا

وبعضهم أنصاف

وحين يأتي الهلل في مدينتي

حراف

فهؤلاء المتقنون هم - على حد قول الشاعر - المصيبة الحمراء في البلد، وهم النكد  
فإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر من المدينة وجدنا إنساناً في بيت من صميح يقلب حريدة هي  
ضوء القمر على بعثر على إعلان عمل، ورجليه طفلة تتحور جوعاً. وفي الطرف الأقصى  
بمايس أحمد عاكفاً - كدابه كل ليلة - على كتابة خطاب على لسان روجة وحيدة إلى زوجها  
المقترب سعيًا وراء الرزق. ثم يلوح لنا سلمان في ضياعه ووجدته:

من دعش الصمياح للمساء

يلوب في شوارع البلد

يبعث عن أحد

وليس سلمان وحده الذي يستشعر العربة، بل إن الشمس ذاتها لا تترال غريبة. ووسط  
هذه الصور يقيم الشاعر لكي يضع لها هامشاً هي صيغة تساؤل

كيف - إذن - ستزهر الحروف

في وطني ويهزم المطر؟

كيف - إذن - ستولد الأشعار

وتطلع الأزهار؟

كيف يسود النور

ويلدِّي محمود؟

ثم يحلو له الأمر فيصنع هامشاً آخر قصيراً، ولكنه حاد

مدبتي شبه مدينة

وطني شبه وطن

وأنا شبه بشر

كل شيء إذن شبيه بما ينبغي أن يكون عليه، فالمدينة لها كل المقومات الشكلية للمدينة،  
والوطن هي مجموعة له شكل الوطن، والإنسان نعمه يحمل صورة البشر، لكنها مجرد  
أشكال، أما الجوهر فريب، وأما الباطن فحرايب.

هذه هي مدينة الخرطوم حيث يعيش الشاعر، نائية بمنزلة عن العالم

ما سمعت بمثلها المدن

ما حملت أحبارها أسلاك

تتخلفت وراء الزمن، وافترقت وشائج الحياة التي تربطها بالعالم الحي، ولا سبيل  
أمامها لكي تحمل على معنى وجودها إلا أن تكسر الجنان المتيقة المضروبة حولها، وأن  
تفتح البواهد وتأنس للنور

قد دلفت الساعة في الميدان

منتصب النهار

فاستيقظني، هتكة الإزار

وأغسلي، تطهري بالنار

وحاولي اللعاق بالقطار

هذه المجموعة من الصور ترد في قصيدة واحدة، ولكنها ترد كذلك مفردة في قصائد مختلفة، مثل قصائد "العار" و"شعبي" و"المهوى" و"يا لموس الكلمة"، ترد فيها وقد عمقت خطوطها وزادت ألوانها صراحاً وحدة.

• • •

### الحائط الثاني

هإذا نحن التفتنا إلى الحائط الثاني وحدا صورة تفصيلية لما كان عليه واقع الثقافة والمثقفين في السودان، ذلك الواقع الحائق المحتق في الوقت نفسه كما تريد الصورة نقول. ومع أن الصورة حادة في خطوطها، ومع أن فيها تعميماً لا يقبله الواقع، لا تزال تمكس قدرأ غير يسير من الحقيقة.

هنا نجد الصورة الجريئة السريعة التي حششتنا من قبل في إجمال ويتجريد عن واقع المثقفين قد تصخمت وتجمست بمض الشيء، وتحدثت في الوقت نفسه بعض قصباتها:

ليس فيكم واحد ذاق عذاب الكلمة

وتعزى لعمرون الليل يعكس الله

ويكس والسجم فرحان وغنى نعمة

كلكم يطفو على السطح ويشتاب أخاء

كلكم ضاع ولم يبلغ مداء

كلكم في أول الرحلة تام

.....

فالادعاء إذن هو السمة العامة التي تريد الصورة أن تعصف بها المثقفين في السودان، وهو ادعاء ليست وراءه بادرة صدق:

في بلادي لا يكون الشمر شعراً

في بلادي يصبح الصديق دعارة

وتجارة

هاخفض الرأس وتلاق

وتلون

فتدأ تصبح رب الشعراء

وليس من الصعب أن يصبح غير الشاعر رباً للشعراء

فهذا القاهم دون عدد

عندما يأذن سمسار البلد

يصبح الحرف دعارة

وتجارة

وغنائم

في بيوت الأدعياء

والقصود المقعدين

وهي هذا الإطّار القائم لا يمكن أن يشعر المنان الحق، والشاعر الحق، والمنقف الحق، إلا بالجو الخافق بل القاتل، وهو الشعور الذي عبر عنه الحردلو بصراحته وحدته المبهودة هي قصيدة "شعبي"

إني بعثت إلى الخرطوم أغنية

إني يدمروني المشبهان سيدتي

إني مستمثلة هل تدرين سيدتي

وكان حبي بلا حد ومقدار

والحردلو بذلك يفهم لنا ظاهرة كانت ملموسة في السودان، هي أن معظم أدبياته الأصلاء ما يلبثون أن يصيقلوا بالحياة ويهجروا الأدب ويحجم عليهم صمت كصمت القبور، والسبب هي الغالب هو أن البارزين يلقون من الآخرين عناء غير يسير.

وهي هذه القصيدة نفسها - شعبي - يمر الحردلو الظاهرة كلها: ظاهرة العداء الخمي بين المثقفين بعضهم البعض، والحرب التي يشنها المدعو على الأصلاء منهم، ثم هجرة من يسير منهم بنه خارج السودان - يمزوها إلى عدم تحرر الشعب نمسه تحرراً حقيقياً، فلو أنه كان حراً بحق لما استطاع الأدعياء والدجالون أن يزيقوا عليه الحقائق. ومن ثم يحتم الشاعر القصيدة موجهاً الخطاب إلى وطنه فيقول.

... يا مستنقع العار

أما مشمت رقداً هي ضرائعهم

أما قرئت من التسبيح يا عاري

متى تحسن بأن الأرض سيده

متى مستشعر يا شعبي بأشعاري؟

فهكذا يصبح الشعور بالسيادة مسلمة ضرورية لتتوق الفئ الأسيل وتتقديره.

• • •

### الحائط الثالث

وعلى الحائط الثالث نجد صورة أخرى مجسمة لشاعر الضياع والجوع العاطفي التي يحسها الشاعر في المدينة، وهي الشاعر التي استفاض الحديث عنها هي الشعر المعاصر، وبقيت - على رغم شهر الزمن - أثراً من آثار الشعور بالفرية الذي عاناه الرومانتيكيون من الشعراء من قبل.

وليس غريباً أن نصانف لدى الحردلو بعض آثار النزعة الرومانتيكية على رغم ما يبدو من تمارس فيها وبين رفصه الحاسم والصارخ للواقع الذي يعيشه، فالتخلص نهائياً من الترواة الرومانتيكية أمر - فيما يبدو - عسير هي مجتمع كان لا يزال يبحث لنفسه - خلال ألوان من الصراع لا حصر لها - عن شكل. ومن ثم فإن الحردلو - هي كل ما يتحدث عنه من ترواة عاطفية - كان أصديق في التعبير عن المرحلة التي عاشها، بكل تناقضاتها، معن يحاولون تجاهل تلك المشاعر المضطربة.

وتلوح أمامنا صورة الصياغ والوحدة كأنها شخصية صرف حين يطالع هي قصيدة "هي المقهى" قوله

ما رلت في المقهى.

وما زال الفراغ

يرنو إليّ..

ولم أرل أرنو إليه

فلعل بعد دقيقة

يأتي صديق

قدفت به قدم الطريق

وحدي هنا

ولفائف الشبغ الرخيف

والقهوة السوداء..

والحزن القديم

وأنا ومنضدتي.. وكروسي يثيم

ما زال مثلي في انتظار

وجه يطل من الفراغ

ولكن من عرف السودان ومدينة الخرطوم على الخصوص يدرك جيداً أن هذه الصورة ليست شخصية، وليست مجرد تعبير عن أحاسيس شاعر، بل هي انعكاس لواقع نفسي يماني منه كثيرون.

أما الجوع العاطفي فيظهر جرسياً في صورة مكمله لهذه الصورة، إذ يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

ما زلت أبش في عيون الناس عن حب قديم

ولكن هناك قصائد أخرى تعبر عن هذا الجوع العاطفي تعبيراً أكثر تصميلاً واحداً سره، وربما كانت قصيدة "الموت" تمكس لنا صورة لشاعر الوحدة والصياغ والجوع العاطفي هي أكثر الصور وضوحاً وهي هذه الصورة أربع تفصيلات، هي التفصيلات الأولى يتجسم الشعور بالوحدة.

أسس ركبتي رغبتي وسرت

في شوارع الليل

أحاول استليد فرحة متفرقة

تبحث عن أحد

فلم أجد

وهي التفصيل الثانية يبرز معنى الصياغ: إذ فقد كل شيء معناه ومغزاه

وسرت نحو النيل

وكان خائفاً .. وفارغاً .. وصامتاً

وكان مرمياً بدون قناع

وكان ميتاً

ولم تفقد الأشياء على الأرض وحدها معنى وجودها بل كان الأمر كذلك في السماء.

ثم تأتي التفصيل الرابعة والأخيرة لتصوير بطريقة تعبيرية بالغة هي الحدة والعنف أقصى وأقصى حالات الشعور بالجوع العاطفي:

وعدت للأرض .. فلم أجد

ودون أن يصبرني أحد

رميت نعلي تحت عربة  
كانت تقل عاشقين  
و... مت

• • •

## الحادث الرابع

وعلى الحادث الرابع نجد الصورة الرومانتيكية المكتملة للصورة السابقة بحاسة، وللصور الأخرى بمامة، وهي الصورة التي تعكس شموز الحنين إلى الريف فالمرار من المدينة إلى الريف يبدو في وقت من الأوقات وسيلة من وسائل الخلاص من ضغط المدينة وجوها الحاقق وإطارها الحضاري القاتل للإنسان وللقيم الإنسانية فيها. إنه هراس من العقم إلى الخصوبة، ومن الابتدال إلى البكارة، ومن التقعيد إلى البراءة.

والحردلو - مثل كثير من الشعراء - قد بشأ في الريف قبل أن يمارس الحياة في المدينة، وما زالت تربطه بقرينته "ناوا" وشائج وطبيعي أن يولي الإنسان وجهه شطر القرية حين يصيق بحياة المدينة. ومن ثم بسط الحردلو شراع مركبه للريح قاصداً عينين جميلتين من ناوا

عميقتين مثل لوحنتين  
بريئتين مثل طمليتين  
تقيقتين... خلوتين

(من قصيدة "عينان من ناوا")

وتوعد كل من يحول بينها وبين حبيبها العائد من حرائب المدن.

حيث حضارات الرجال الفارغين  
حيث حضارات النماء الفارغات  
حيث العيون المطفأت

وهكذا تتمقد المقارنة تلقائياً وبالضرورة بين وجه الحياة الذي يفر منه الإنسان في المدينة ووجهها الذي يمن إليه في القرية، ولا بد أن يبرز التمازج بينهما سارخاً.

ويمود الشاعر إلى هذه المقارنة مرة أخرى - وبالضرورة كذلك - في الخطاب الذي أرسله إلى قرينته نفسها، إذ يسأل في إيجاز وتركيز (بمد أن سأل قصيلاً عن إخوته وجارته ربيدة التي تزوجت محمد الخطاب، وعن عم عثمان الشيخ الضمير، وعن إبراهيم صاحب الجميزة التي وقع من فوقها الشاعر وهو طفل، وعن عمته صليحة الطيبة، وعن جارههم الجار وابنه، وما إذا كان لا يزال يستحم في النيل في منتصف الليل ولا يخاف، وأحيراً عن

أحمدون مغني القرية) فيقول في قصيدة 'جواب':

قولي عزيزتي

أما نزال الشمس في سمانكم؟

\*\*\*\*\*

ثم يردف على الأثر بالصورة المقابلة: صورة الحياة في المدينة:

إن تسالي عما

لحالنا حال العدو والحسود

.. \*\*\*\*\*

حال كل صنائع مهان

لا تسالي.. نحن هنا جدران

يموت بالمجان

في أي لحظة ينعمنا الموت.. ويفمر

الطوفان

وهكذا تتجمع لنا على جدران عالم الحردلو صور التفاهة والإدعاء والمزلة التفاضية والوحدة والصياغ والمواع الماطمي والتناقضات والتعقيدات في المدينة، ثم الرقص النائر مرة والحنين إلى الريف والعرار النفسي إليه مرة أخرى. وهي الصور التي تشق على جدران عالم يقوم هي أركانه على مبادئ الإحياء والموت والحرى والرقص.

ولعل هذه المسياحة القصيرة في شعر الحردلو قد كشفت لنا عن مدى حصص هذا العالم ومدى تنوعه والمهم، بعد كل هذا، أن هذا العالم - كما قلنا هي البداية - عالم شعري من الطراز الأول، من حيث هو تجارب ورؤى وانفعالات وتعبير. ومن أجل هذا كان هذا العالم متوهجاً بالصوت وبالحركة معاً، فلم ينتج العقل في أن يطمس هذا الصوت مرة، أو يعيل الجندرة إلى رماد.

• • •

جماليات

وعند هذا الحد من النظر في شعر الحردلو يحسن بنا التوقف قليلاً لتأمل الجانب الجمالي لهذا الشعر، فأغلب الظن أن الشاعر لم ينجح في لفتنا إلى شعره لعتاً قوياً إلا بوسائل في التعبير قبل خصائص المضمون.

والحق أن لشعر الحردلو جاذبية خاصة تنتمي إلى طبيعة الشعر قبل أن تنتمي إلى طبيعة



التذكير ولعل أقل هذا الشعر جاذبية هو ذلك الذي يحاول فيه الشاعر ترديد بعض الشعارات السياسية بالطريقة الماكوفة في شعر الهتاف والصييح. ولكن الشاعر يمود في بعض الأحيان إلى طبيعته، أو يمود الشعر عنده إلى أصله، فتجده في قصيدته "بطاقة" إلى عام ١٨ قد نجس العبارات المباشرة إلى حد بعيد، وعلا - بذلك - نبض الشعر فيها على نبض العقل

كنّ عامنا الذي نريد  
أعدّ إلى وجوهنا وجوهنا  
أعدّ إلينا ثوبنا  
والنور والفرح  
نحن شعبنا ندماً  
هكنّ لنا  
يا قداماً مطوّناً كالنار  
عبر قبور شهداء أمتي  
خُفّف... فكل ذرة من التراب جمجمة  
وكل رهرة نمت مكان قلب  
ثمّ امتي من أجل هذي الأرض...  
انزّعت في الأرض

هكذا يكون الشعر تعبيراً عن أعمال لا خطية منهية، ومع ذلك فإنه يقول كل ما يمكن أن تتضمنه الخطية بل أكثر.

وعلى هذا يمكننا أن نقرر في اطعمتان أن الحردلو شاعر يتكئ على عواطفه ومشاعره وانفعالاته في المقام الأول، وأن شعره من ذلك الطراز الذي إن دخل فيه العقل أو التفكير المنطقي الهادئ ألقه وربما قتله. ومن ثم لا تبرز عناصر الثقافة التحصيلية لدى الشاعر إلا في النادر. وهو في هذا يستلزم عن غيره من الشعراء الذين يحشدون عناصر هذه الثقافة حشداً يقتل كامل الشعر بلا مبرر كافٍ في بعض الأحيان، وإنما تنصهر الثقافة في نفس شاعرها قبل أن تصبح رافداً من روافد شعره.

• • •

### مكان الثقافة في شعره

وإذا كان الحردلو يمتص الثقافة ويتمثلها فإنه يتفاعل مع ما يروقه منها وما يبرصه حاجة شعورية لديه. وقد كان لذلك نتيجة واضحة في معجمه الشعري، فعلى حين يكتب

الشعر المعاصر لغة الرموز والأساطير، التقديم منها والجديد، تلك الرموز والأساطير التي تتكرر من شاعر إلى شاعر، ومن ديوان إلى آخر، نجد الحردلو قد تحرر شعره من ذلك كله أو كاد. فلم تأسره لغة الرمز أو الأسطورة بوصفها صيغة ملائمة للتعبير عن كثير من هموم الإنسان وتجاريه في عصرنا الحاضر. ومن هنا كل صرورياً أن يتكئ الحردلو في شعره على شعرية الكلمة مباشرة، لا على شعرية المصرى. ولهذا كانت موسيقية الكلمات وموسيقية الشكل الذي توصل به مقوماً أساسياً في شعر الحردلو.

ولمست أدري إن كنا في الممازج الشعرية التي مرت بنا من قبل قد لاحظنا هذه الظواهر الفنية أم لا، ومع ذلك فإننا نستطيع هنا أن نردّها إلى أصل واحد يأتلف آخر الأمر وطبيعة الشاعر نفسه، هو البساطة، فالحردلو لا يحب التعقيد والتركيب، حتى في قصائده الطويلة نسبياً تظل البنية العامة بسيطة في تركيبها، مثلما هو الحال في قصيدة "مدينتي والليل والخراف" التي سبق أن مرّت بنا.

والحق أن الحردلو يعرف جيداً كيف يلتقط المواقف الشعورية المردة البسيطة، وكيف يستخرج من بساطتها دلالة عميقة. من ذلك قصائده. "بطاقة إلى عام ٦٨ - أعنية ابتصار - الموت - أربابا - رماد - مراقبة شاعر (نثرية) - وقد مر بنا من قبل بعض هذه القصائد، ولهذا فإنني أتوقف هنا قليلاً عند قصيدة "رماد".

والقصيدة من مقطعين صغيرين، وهي تصور موقفاً شعورياً معرّداً. يقول الحردلو:

بدون أدنى كلمة

بدون - حتى - بسعة منهزمة

تناول النشاب من يدي

وأشعل السيجارة

وسحب البخان في هدوء

وجال في الأفق

بنظرة شاردة... وسلو

كانه قطار

ركابه لا يعرفون بعض

لو قال

حين أراد أن يسهر كلمتين

بالشكر أو بالذم إن أراد

لما شعرت أنني رماد

ومثل هذا الشعر لا يحتاج إلى تعقيب، ولا يصعب على متذوق الشعر أن يدرك نقطة الحامسة اللاحقة لدى الحردلو، وكيف أنه أمام الواقعة المفردة البسيطة قد يحس أعماق الأحاسيس.

على أن هذه البساطة تنعكس كذلك فيما يتواتر في شعر الحردلو من استخدام صيغ من التعبير غلب عليها الاستخدام المامي، من مثل قوله في القصيدة التي مرت بنا وشيكا "ركابه لا يعرفون بعصر"، وفي غيرها مثل قصائد "إلى جماع - شمبي - مذكرات عيسى موسى عبد الحكم (المقطع الخامس، وهي من قصائده البثرية)"

في قصيدة "إلى جماع في غريته" مثلاً يقول الشاعر في بداية المقطع الثاني والآل

والحال لا يضمن على ذي عين

أقول كلمتين

بدون ترقيق... وبين... بين

وواضح أن السطر الثاني هو موضع الاستشهاد؛ فالمعجزة فيه ليست عامية ولكنها كثيرة الدوران على ألسنة الناس. ولم أقتصر على اقتباسها وحدها هنا بل شئت أن نتمثلها في الميثاق أو في جزء منه لكي نضمن حقيقة ما يصنعه الشاعر بمثل هذه المعجزات. فهو يستعمل بساطتها، التي اكتسبتها من كثرة دوراتها على الألسن، ثم يرتفع بها في الوقت نفسه بوضعها في سياق يعلو فيه صوت الإيقاع الموسيقي. وهي عملية لها قيمتها في إثراء لغة الشعر وتوسيع نطاق معجمه لا بد أن نحمدها للشاعر.

على أننا - ونحن نستقصي مظاهر البساطة وأثرها في شعر الحردلو - ينبغي أن نقرر أن ثوب القصيدة أحياناً ما يكون أوسع مما يقتضيه الأمر، وذلك من خلال تكرار غنائي للمعجزات كان من الممكن تجنبه أو الإقلال منه. واكتفي بأن أحيل القارئ هنا إلى قصيدة "الموت في الطريق" التي سبق أن مرت بنا، فمهما يقل أو يمكن أن يقال من أن القصيدة تبدأ برؤية عامة ومبهمة في المقطع الأول، ثم تأخذ هذه الرؤية في الاتساع شيئاً فشيئاً في المقاطع الأخرى - أقول - إن عنصر التكرار قد وسع من رقعتها أكثر مما ينبغي، حتى مع تمثّلنا منهج هذه القصيدة البنائي وضروراته.

وبعد فإن هذا البرغم النص يحمل وعداً بمستقبل مرهق (❖).

---

(❖) كتبت هذه الدراسة في عام ١٩٦٨م.

## إحياء التعبيرية

في "رثاء الخيول" و"النار والأقدام"

عند ميشال سليمان

أكتب هنا عن ديوانين لشاعر لبناني قلّ من سمعوا به في مصر، وأقلّ منهم من قرؤوا له، لا لأنه هزيل، بل - على التحقيق - لأن ديوانيه الشعرية ليست في متناول الأيدي هنا. أما الشاعر فهو الصديق الدكتور ميشال سليمان، وأما الديوانان فهما "رثاء الخيول الهرمة"، و"النار والأقدام الجائمة". على أن هذين الديوانين ليسا هما كل ما أنتجه الدكتور ميشال من شعر، فهذه ديوانان آخران؛ أحدهما سابق على هذين الديوانين. وهو بعنوان "هجر تموز"، والآخر لاحق لهما، وهو بعنوان "مدينتي لن تمرق". ولم يتح لي الاطلاع على هذين الديوانين الأخيرين؛ لأن الأول منهما نعتت طبعته، والآخر كل ما يزال رهس الرش. ومن ثم يقتصر حديثنا اليوم على "رثاء الخيول الهرمة" و"النار والأقدام الجائمة"، ويعتب على ظني، بعد قرائتي لهذين الديوانين، أن "هجر تموز" - وهو أول ما أصدره الشاعر - يمثل مرحلة استكشاف بالنسبة إلى الديوانين موضوع حديثنا، وبداية للتجربة الممتدة بهما، وأن "مدينتي لن تمرق" - وهو آخر ما كتب من شعر - يمثل مرحلة جديدة هي التجربة نفسها. ومهما يكن من شيء فإن "رثاء الخيول الهرمة" و"النار والأقدام الجائمة" يكونان معاً بناءً موحداً نامياً ومتطوراً من الناحيتين الفنية والمعنوية.

وشعر الدكتور ميشال ليس من ذلك النوع من الشعر الذي يفتح لك كل أبوابه ونوافذه، ويكشف لك عن جوانب عائلته ورواياه منذ القراءة الأولى، بل يحتاج إلى مبادأة القراءة، مع التركيز الشديد والتبعية المفرطة لكل كلمة من حيث موقعها، لا في سياقها المحدود بل في السياق الكلي للديوان، وأحس أن أقول: في السياق الكلي لجموع شعره. وسوف نحاول فيما بعد التعرف إلى الأسباب الفنية التي تقتضي ذلك، ولكننا نتحد الآن من هذه

الملاحظة ذرية لأن شحرك في هذين الديوانين بوصفهما بيئة موحدة، بميثي قارئ عاود قراءتهما مرات، محاولاً أن يقتبس حيوط السيج الرثيصة هيهما، وأن يتشبعها خلال كثير من التمهيلات الممتدة، والمعنويات والزوايا والدروب المتشابكة. على أننا لن نقدم - يقياً - بهذا التتبع صورة كاملة لأبعاد التجربة الممتدة في هذين الديوانين، بل مجرد صورة لهيكلها الأساسي مجرداً من اللحم والدم ولا حيلة لما في هذا؛ لأننا لا نستطيع كذلك أن نسج الديوانين هنا.

ولنبداً الآن سياحتنا في الديوان الأول "رثاء الشبول الهرمة".  
 منذ التمس الأول في هذا الديوان (والديوان كله عمل شعري واحد، قسم داخلياً إلى دهرات تعمل كل منها عنواناً جانبياً) يحدثنا الشاعر عن "عربة" كانت لما مركباً في الماسي (ولعله يرمز بهذه العربة إلى الرواسب المتخلفة الجامعة العاقدة الروح من تراثها القديم)، وكيف أنها كانت تملأ العين وتهش لسراها القلوب، وكيف ملأت الدنيا ضجيجاً وصحياً ثم يحدثنا كيف أن ضباب الوهم الذي غشي أبصارنا عبر الزمان الممتد جعلنا ننوهمها مركباً فولادياً، عجلاته من نار "تمري انطلاقتها متاهات المدى"، وأن هذا المركب

كوبية رحلته

صوت البروق لها صدى

دهرية خطواته

تزري بأنياب الردى

أما الحيل التي كانت تجر هذه العربة فقد كنا ونحن صفار:

نحال قوامها من صلب أرياب..

ورجع صهيلها هزج البهار

ذلك أن صورتها كانت تشيع في النسيم أن المنى قيد خطواتها هكذا - على الأقل - كنا نتصور ونس صغار، وكلم للصغار من أوهام! ولقد استهوينا هذه العربة ونحن صفار فارتحلنا بها رحلات اجتذبتنا إليها الأوهام والأمانى الكاذبة، فلم نُجرِ منها إلا الخيبة والضياح، ذلك أننا خرجنا إلى الرحلة "بلا راد ولا تعديل"، إلى أن يصل الشاعر إلى المضطع السادس فهبطت هذه المرحلة، مرحلة الطفولة الفريرة التي شددت بأوهام الماسي، وبيننا انقضاءها

تلك آمال تقضت

بين ليل

وبهار

بعدما تأملت ملياً هي سرور من عرار  
بين أهداب الرياحين.

وأفئس المشيات الحياتي

بالواعيد العذاري والأمانتي الكبار

لأوهام الصغار

وبعد ليل طويل دامس الظلمة تلوح تباشير الفجر تهيب بها أن يفرج للرحلة مرة أخرى،  
ولكن صائلاً من وراء الأفق يصبح بنا:  
رحلتكم إلى دنيا المعائب  
حلم..

وحيلكمو مراكب عجايب..

بل حرائب

هإذا كان لا بد من الرحلة: الرحلة نحو الزمن الأتي، نحو المستقبل، فلا بد لذلك من أن  
تحقق أرواح تلك الخيول التي هرمت بمزمة مهر أصيل:

فلعلها بمد الونى

تلقى بأثقال الضنى

وتجور داك المسعنى

حتى إذا ما وصل الشاعر إلى المقام العاشر لاحت على صفحة ظلام الليل مجموعة  
من المشاهد كلها يمكن الواقع الكتيب الذي يجمع بين أناس يعيشون جوعاً كالكلاب  
الصائدة، وآخرين "يهش الناس هي أيديهمو لتور عرار الفتون" وفي هذه المشاهد يصبر  
كذلك قطيع الأغنام الذي يعيش في بعبوحة الربيع ودعته، ولكن ما يكاد الكباش (قائد هذا  
القطيع) تزل قدمه حتى يصاب القطيع بالدعر الذي يمتطفي وراء الدهشة. ويرى كذلك  
سكاري فقدوا الطريق هراحوا ينزفون آخر قطرات حياتهم، وكهولاً طال يومهم في المعبد،  
وحواة تلب بالأنصاع، وجلابدين في زي فضلاء، وأكواماً من الجماجم ترقد عند قدمي  
إنسان شره يحترق السنة الصغار وفي المشهد الأخير يلوح متحف من الشمع:

نحن في أدراجة البلقاء أهزائم..

وأنصاب، وهزاعات أطلال

وأشياء بلا شكل..

وأشبه رجال

ومع أن متحف الشمع يشير إلى عالم الجمود والنيلد والصمت هبنا لم يستسلم للنوم  
هي روايات الكثيرة، بل كانت النار هي داخلنا تتوهج "وتقوم قائمة القيامة هي محاربتنا"  
عندما يأتي صوت المنادي من الخارج يهيب بنا أن نتحلى الواقع الأليم ونخرج إلى  
الرحلة، فتشرب أعماقنا نحوه من حلال المواقد والكوى عليها في لحظة تكشف سر  
الهاجس الحواب فيه الليلة الحبيلى وأوكار الطنن، وحين حثنا الخيل على المسير تلكأت  
من تمبها، فانتهزناها، فأنبت،

فانتبهنا رهس تبريح الرثاء..

تفتأ كف السلام

وتدرياً سموم الريح في يدي تأبأها الضرام

لقد سافطعت الخيول الهرمة عبر الطريق. أما الشاعر الذي عرف غايته فقد اتحد  
بالرب كان له على الأفاق ثأراً على حد قول الشاعر. ولقد ظل يسير، ولكن ما عاينته؟ إن  
العائدين من رحلة البحر (لعله يقصد أولئك الذين نهلوا من منابع الغرب) يلقون ذويهم  
ويماثقونهم، أما الشاعر فقد وقف وحيداً في لمح الظهيرة ينتظر أحباباً لعلهم لم يولدوا  
بعد ترى أهي الأوهام مرة أخرى ولكنها هنا أوهام الكبار.

إننا لنصبح السمع ونحن هي متعمنا الضمعي لكي يسابق موكب الحلم، فإن لنا غايات  
ومواعيد لا يد أن تلحق بها، فلنا

... مواعيد مع الأفاق في كف المسير

ولنا مواعيد مع الأعماق في عين المسير

ولنا مواعيد على شهب المسير

لنقيم هي أكتافه منزل حبر بالمجان..

ونكسر الدنيا بروح..

من أهوايه الأغاني والشواء

ومن هذه المواعيد موعداً مع السماء كنرمسي منبهاً للحب من فلد التأخي والثناء.

ومن أجل ذلك كله يكون خروجنا، ولكن متى يكون الرحيل؟

إن الريح لتصمر في الخارج، تحتاح آثار الأقدام التي تعذبت على الرمال. إنها ربح  
عائقة، تحترق القبور لتوفد الموتى وتحرك الصمت، وإذا بالجموع العاشدة التي استفاقت  
على مأساتها تمي داتها وتتأمل هذه المأساة بنية تخطيها فتسأل

كيف باصت بين أضلاعي ذكور اليوم..

واستولى على أنفاس قنديلي غراب؟  
وارتوت من بحر آمالي خراطيم اليباب؟  
وارتضيت السجن في متحف شعع..  
جررته في صحاري جندبها حول هويلات الرقاب  
ترهب الريح..  
تهاب الشمس  
تستجدي العصاب  
برقاً يغمي تهاويها خصاب  
يستر الأورام في أكفائها..  
يسرع من أشداقها طعم التراب

ثم يطر العملاق المستفيق إلى العرمة المتداعية والحيول الهرمة وقد استشعر مرارة  
المأساة ثم نهب ريح "حبيمية بلون الثورة"، وتتشق السماء عن شأبيب جعر، وتقدم رعود،  
ويقطع العملاق سلاسل الرعب بايتصامة، وهو يخرج من جلده القديم، ويصنع من ضلوعه  
عجلات مركبته الجديدة، ويتخذ من أقدامه خيلاً لتجر هذه المركبة، ومن عيونه قنديلاً  
يسير طريق الرحلة. أما غايته هناك، حيث تولد الشمس وتشرق الكواكب.

هذه سياحة سريعة عبر ديوال "رثاء الحيول الهرمة". ولو أننا أمعنا الآن في تجريد  
الديوال من اللعم والدم، أو من الشعر فيه، لقانا: إن الشاعر فيه يحدثنا عن الذات، لا  
الذات المردية بل الذات الجماعية - إذا صح التعبير - التي ظلت طوال قرون حبيسة أوهام  
وتصورات متوارثة حجبت عنها كل صوء، حتى إنها لم تعد ترى ذاتها أو تجد الفرصة  
للتأمل في مأساتها التاريخية. لقد عشنا مثقلين بالعربة القديمة التي تداعت جوانبها  
وشاخت الجهاد التي تجرها، وحين تشبثنا بها متوهمين أنها وسيلتنا الكافية لعبور الرمن  
الخاصي إلى الرمن الأثني تلاهينا بها عن أنفسنا حتى صمرت هذه البعوض وتقلصت فيها  
كل القدرات، ولكننا حين استقمنا أدركنا أننا لن نستطيع الخروج من وهما التاريخي الذي  
أوشك أن يكون حرافة إلا إذا رفضنا التعلق بالعربة المتداعية والخيول الهرمة، واتخذنا من  
قدراتنا الذاتية الصرغ - على رغم ما ابتليت به عبر الرمن من عوامل الكبت والتحلل -  
وسيلتنا نحو تحقيق الحياة في صورتها المشرفة للإنسان. إن طول المأساة وعمقها لا  
يغفلان الإنسان - حين يمي ذاته - من أن يتجاوزها لكي يصنع مرة أخرى صفحة مجد  
وكرامة.



ولمصر الآن في سباحتها عبر الديوان الثاني "النار والأقدام الجائعة" فبحر مد  
 بداية هذا الديوان نتعرف إلى المدينة التي أفاقت من سباتها على صوت اصبحار رتل  
 أعماقها فامتدت السنة البار لكي تحرق كل شيء. وحين استفاقت المدينة راحت تتأمل  
 داتها هرات كيف أنها كانت تعرف دعها من كل جرة فيها كيما تتفدى الأيدي الباعمة،  
 والجفون التي أرقها السهر في دهاليز المئعة المارمة، بعد أن استحال الدم إلى صوف  
 من المقل والأفواه والكحول، ولقد هبت المدينة مذعورة لهول ما رأت عندما أبصرت  
 شارات الثورة البركانية، وأحست بروحها ينوي ويمالها تشعق أمام سهول الطين الجارحة  
 التي تبقت من قلب البركان، والشراب الذي غطى عينيها. عند ذلك راحت المدينة تلتصق  
 لتمسها البجاة، مشبهة سقايا أساطير فطحت روحها، ورايات شعارات فطحت معها، بعد  
 أن اردناها المجد القديم فاستقامت إليه. ولقد أحست المدينة عند ذلك أنها تحمل أنفاسها  
 (أو تحمل نفسها) في عيش الموت، ولكنها كانت مع ذلك حبل بأجنة، إنها أجنة الرب  
 الذي تولد مع الإفاقة

إن كل ما تسمى إليه المدينة الآن هو أن تقبل الحجر الباهظ من ماضٍ ثقيل، وتمي  
 يومها الشاحب بالإبلال من داء وبيل، لكن 'مراكب الأسفار ماتت في مطارحها عصيات  
 القلوع، ومجاذف الموح الشقي المزمعات هوى يسيل المرو من شط الهجوع، حدث بها  
 وعدت، وكذلك آصرين عن سيرها الأنماغ في طرق الفصون، وتمرت والصمت والمعنى  
 حكومات اللحن، ودواوين العيون زحفت سبيلها رحلة للقرر تستعطي على قارعة الساحة ما  
 ينبع عن أوصالها سقم الملل

هذا الضياع الذي أحست به المدينة فتح الباب أمام الدجالين والمسحرة والحواة  
 وأشباههم ممن تطوعوا لتقديم الدواء الذي يشفي المدينة من دالها، لكنهم بدلاً من أن  
 يحرروها بها إلى النجاة راحوا يقدمون الدواء الذي يريد العلة وبالأ، ويسج للمرضى  
 الأكمار، أولئك القطيع من الجياع الذين أملاوا في حياة أفضل، ولكنهم كانوا في الحقيقة  
 وأممين، لأنهم كانوا الأدوات التي يتلاعب بها أولئك الأطباء الحواة الدجالون ويسخرونها  
 لمصلحتهم

كلهم القوا على الساحة والشارع ذرواً من رفات

ومن الأدوية للمرضى غباراً

ينسج الأكفان، يتعاهم

فيهدون مصرى

هملاً، قتلان اغنام، وأبقار جباع

ملفرت، حبلى أمانها، على وجه الضياع

تشدد المرضى -

ومنها كل مرضى

عند داك يفتح بطن الساحة، وأكفاس الأحجار وفلذ التراب تتجذب، فيهباب  
الدجالون بالرعب من أن يكون ذلك ندير ميلاد جديد، فإذا بهم يموهون الحقيقة ويرعمون  
أن استعاج بطن الأرض ندير مكارثة، وهكذا قالت الكتب الدينية.

قالت أكفاس الأسفار

تنشق الأرض إذا ما الإثم ثريع في كل ديار

وإنهم عند داك ليدعون الناس إلى التصرع إلى الرب، وإلى حشد كل طاقاتهم المادية  
والمعنوية ضد ما زعموه كارثة محدقة. وعلى رعم الحوف الذي ساور النموس ابطلت عليهم  
لعنة نمويه الحقيقة، ووقعوا أسرى الأقوال والفتاوى والتعازيم التي قدمها إليهم السحرة  
والدجال. ر - وا يتمسكون طيهم أصناماً هלוية، وثواري بذلك شموع الظما الذي ألهب  
أحداق الجماهير، الظما إلى الحقيقة وإلى حياة إنسانية كريمة.

لكن هذه الأصنام العبودة رأت باطن الأرض ينشق على رغم تلال التراب والأسفار  
والأساس والأحجار ودواوين الشعر التي تعب عن نموس مصيعة بين رخارف الحياة  
والمعاطمة المريضة والقصاص الذي يريف الحقائق والقيم وعلى رغم نقي الانتباه الكاذب،  
وورعهم المريف، رأت بطن الأرض ينشق عن ميلاد قنديل يتوهج بالنور، وإذا المرضى من  
مسهم القنديل بشماع نوره

تكبر الرغبة فيها

مثلما تكبر في الثائر أرهاق الأمل

وإذا أغنية النار للتموب الحاملة

تمخر الخلقان من أجفانهن

رباً القرب

وعند داك أصيب الكهنة والسحرة والدجالون بالدهول، واستشاط غضب الحاكم  
والوالي، واجتمعوا على اغتيال صاحب ذلك المشعل الذي التف حوله مريدوه الأصحاء،  
أولئك الذين انتشروا بين الجموع يبرثون أرواحهم من غلتها، ويجمعون دموعهم، ويقتلمون  
الرعب الذي تغفل في المعظام حتى النحاع. لكن صاحب المشعل استعصى عليهم اغتياله،

ومضى يقب جوف المساحة، ويبذر بذور الجمر، ويمهد الأرض لمرس يتبت هي الفصول  
القادمة مع الدنيا الجديدة، أما القديمة فقد

تبثت في غيبة المشمل غرقى

رمل أفكار قواحل

نحرت من عمرها يوماً، تَمَنَّى نفسها بالبرء..

من داء سموم الوخر قاتل

نقمت أوزارها في قبضة الدجال..

والمساحر...

والقِرُّ المَطائل

والمرابين، ومن خفوا مراعى

في غياب المشمل الوضاء..

يستعملون أصحاب اللهى الشهب الطويلة

راهم فيما يعانون..

وهم من غادروا دنيا المتنامات البخيلة

أما الصمامرة والتجار فقد سقطوا صرعى، وحاولت المواويل الحمر أن تتطلق ولكنها  
عبثاً حاولت أن تيرا من علقها. وصارت الطبيعة لوحة جامدة مشدودة على الأفق، وصاعت  
الحقيقة؛ فالتقاصي نثر بذور الشك في أحكامه، واختل الميزان، وراح المسجان يتصور أنه  
الصالب والمصلوب:

والعقوبات استحالته بضو تبهكت صميم

والحليل

صار إلى أهنر من يهوى بأعضاء صديق العمر

يصفح

وبأعضاء رئيس بخر الأنفاسي

يصفح

.....

.....

.....

كل أكواب الحياة انزلت

ورؤوس القصبات

أطرقت

والحرية المسنودة الظهر إلى خد الجدار

أكلت أسنانها باب الصدا

والحقيقة

ألقت الخبجر كي ترفضه كلب العدالة

ثم يحدثنا الشاعر عن أقدام الصحايا الجائعة، وعن رحلتها المسيدة هي عابة النار.  
هؤلاء الضحايا - على رغم القيود التي ترسب فيها أقدامهم - راحوا يمشون الجسور "من  
صعاب الانتظار. لصعاب المرملة النشوى بيوم الانتصار". وعلى وجوههم سيماء الإصرار  
والمرمية التي لا تقهر. ثم يظهر حامل المشعل مرفوع الجبين وقد عقد في عنقه قطعة من  
المنديل يحمل أثراً من الدم الذي سال من رجليه، وإنه ليطل الساحة "فيخبو الشرر الجامع  
من وقع خطاه"، ويسود الهلع، وتتدلى أصوات من هنا وهناك، تريد أن تشبه عن الطريق.  
وتعيد إلى حيث كان، ولكنه لم يجبه بل تحداه، وجعل القنديل المتوهج وحده هاديه إلى  
الطريق. لم يتحلم، ولم يحرق، ولم يشه الإغراء، ولم يساوم. أما الذين حسبوا أنهم  
آلهة أو فوق الآلهة فقد سد الصباب طريقهم فلم يبصروا حقيقة واقعتهم، وحاولوا أن  
يمسكوا في مملاتهم، بالمجون الموج الهلندر والعامضة المجتاحة، ولكن دون جدوى؛ فلم  
يجدوا سوى النوعة والحسرة، ولم يوث لهم في هجعة الساعات من أيامهم إلا تبايرج  
الدموع الصفراء. أما ركب الأقدام التي اكتوت بالبار فقد مضى في طريقه قدماً وقد  
تحلى بأهم العذاب والفواجع، ولم يبق واحد من الملاحين العفراء الذين يتسولون لقمة  
العيش إلا ابصر إليه. وأما القمص فقد أصابهم الهلع، إذ ابصروا من مات من أطفال  
ديارهم يهيمون مبادئ بحق هو حقهم في الخبز والبسمات، وحين انطلق الركب خرج الناس  
في إثره هراذي وجماعات، ومنهم من عاف أيام السهاد، ومنهم من مج طعم الداء يبلوه  
احتضار ويتابع الركب مسيرته، قوامه أولئك الرجال الذين ولدوا من جديد؛

شربوا أجسادهم في الزمن المفقود..

واشتموا رحيق الدم واليهيم..

وطافوا يبحثون

في خطى الوقت، وحبو الشمس..

عن خيط يشدون به معنى الأبد

يستمدون الحرارة  
من لهات الشارع الدارج والساح وأرداف الحدائق  
ويمدون إلى الأشجار والأحجار والريح..  
وأطبق الطعام  
والتراب الجهم كفاً..  
تشبك الظل بأعناق الجنور  
.....

وينشرون  
على حجب المصيف حيات الندى  
ويجسمون..  
الخبز والفضرة هي مدّ بلا جزر..  
ويقتحمون  
أسلاك الحرائق  
يطعمون النار أقداماً عرايا جائئة  
وينادون تقاسيم وطن  
رسوه في وشاح بماء الكبرياء

لقد استطاع ركب التأثير أن يميز وجه الزمن، وإن تأخر ميعاد هذا التغيير، وأن يميز  
صورة الحياة، وأن يجمع وجه الوطن الذي شوهه تجار المياسة والمنافقون والسماصرة  
والمتمسلطون وأشياعهم من أعداء الوطن وأعداء الإنعسان - أن يمسحه سماته الحقيقية  
الأميلة.

وإلى هنا تنتهي سياحتنا مع هذا الديوان، ولو جار لنا أن نمنع كذلك في تجريد هد،  
الديوان لقلاً؛ إبه امتداد محوي طبعي للديوان السابق هالدات التي رأيناها في الديوان  
السابق قد استفاقت من نومها الطويل وأحدث نمي مصها وتتأمل مأساتها براهي هي هذا  
الديوان وقد حرجت من سجنها المظلم الكتيب بنية أن تحقق ذاتها وتشحن بينها وبين  
الوجود أواصر ارتباط جوهرية وحواراً هماً، ووسيلتها هي هذه المرة ليست هي ما تراكم  
عبر الزمن الفأبر من أوهام وتصورات، بل قدراتها الذاتية التي تفجرت من باطنها كما  
تفجر الحمم من البركان الشائر. وهنا وجدت الدات نفسها أمام واقع حرب مكثت له  
الظروف التاريخية، وعمل الدجالون والمزيّفون وأصحاب النفعة الشخصية على تدعيمه،

وكان لا بد من مواجهة هذا الواقع والثورة عليه وتحطيمه: حتى يقوم البناء الجديد على أسسٍ وطيدة ونظيمة، على أسسٍ تعتمد صلابتها من الكرامة الإنسانية، وقد كان طبيعياً أن يحس هؤلاء بالخطر الداهم: خطر الثورة المجتاحة التي توشك أن تهدم كل معارفهم، وأن يحاولوا - بالوسائل شتى - الالتفاف حولها وإجهاضها، لكن صلابته الجماهير الكادحة، ووعيتها بذاتها، وإصرارها على القيام بدورها - كل ذلك فوت عليهم الفرصة، واسطلق ركب النوار في طريقه يتحطى كل السدود، ويحتاج المقننات، ويهدم كل ما ترسب في المدينة الحرة من قيم، ثم يقف على أنقاضها عملاقاً ينظر إلى المدى البعيد.

ولعلنا ندرك الآن من هذه السباحة خلال الديوان أن الدكتور ميشال سليمان شاعر ملتزم هي عمق أعماقه بقضية الإنسان العربي الحديث، وأنه يصح إلى النبوة الشعرية رؤية تاريخية واجتماعية محددة. إنه يؤمن - فيما يبدو من شعره - بأن المرحلة التي نعيشها: مرحلة (التخطي - الهدم - إعادة البناء)، تمثل حتمية تاريخية. ولعل هذا هو المعنى الذي سيدور حوله ديوانه الرابع "مدينتي لن تفرق"، الذي لم يتح لنا الاطلاع عليه

لكننا إلى الآن لم نتحدث عن هن هذا الشاعر، وإن كان أول شيء يلفتنا في شعره هو قننه. ففي هذا الشعر سمات كثيرة فنية ومعنوية من سمات الشعراء التعبيريين لا يحطونها المناهل، بل نستطيع أن نقول إنه يجري مع شعرهم الشوط نفسه، ويوشك أن يطابقه في بعض النماذج. والتعبيرية بصمة عامة تقف موقف الرفض للأشكال القديمة التقليدية المتوارثة التي ما زال لها نفوذها في تشكيل الواقع وتعيد ملامحه. وهي ترفض الأشكال الفكرية والسياسية والاجتماعية بعامة وكل ما تمبرغه من قيم، وهي إذ ترفض هذه الأشكال الحصارية إنما تسفي من وراء ذلك ويصفه أساسية، تحرير الدات الإنسانية، وتنجير طاقاتها الخلاقة الكامنة، وتمكنها من تخطي واقفها الكثيب، ذلك الواقع الذي قتل في الإنسان جوهره الأصيل، وأحال العلاقات الإنسانية إلى مجموعة من الحدد والأكاذيب وأساليب الدجل والتفاق، التمييزية (إن تبشر بمجر جديد للإنسانية، وبميلاد جديد للإنسان).

هكذا نحن عندما الآن لكي نتذكر سباحتنا في ديوان الدكتور ميشال أدركنا التقارب الذي يوشك أن يكون تطابقاً بين رؤيته للتاريخ والواقع والإنسان والرؤية التمييزية، وهو رافض منذ البداية للأشكال الحصارية القديمة، الفنية والفكرية والسياسية والاجتماعية، ورافض لكل ما ترسب عنها من قيم، وهو رافض للواقع بكل ما فيه من دجل وكذب وبناق، ويكفي أن نعود نتذكر هنا قوله:

المعقوبات استحالت بضو شبكيت ضمير

والحيل

صار إن أبصر من يهوى بأحضان صديق العمر

بصمغ

وبأحضان رئيس بحر الأنفاس

بصمغ

.....

.....

وشاعربا لا يرفض كل ذلك ويلود بالهرم، ولكنه على النقيض - شأن التعبيريين - يمانق الحياة بماطمة متأججة، ويستشرف الأشكال البديلة المشرقة. إنه يندفع بثورية تتصجر في داخله، بقوص أركان المدينة العفاة، ولكن ليقف الإنسان الجديد الصلب على ركاسها عملاقاً يستشرف طريقه نحو الفجر في ضوء نبراس نوره من حلال عييه وهو يتول

لن تريني يا نفايات الكفاح

واقمأ أحمل شعري أبيض العمر

ثقبلاً كالسلاح

هي دي عجالات مركبتي: صلوعي

والحيلو التهم: اقتدامي

وقنديلي عيوني

ولقد ذكرني هذا بموقف مشابه للشاعر النمبيري "جورج هايم" في قصيدته المسماة "الحرب" إذ يقول في أحد مقاطعها:

شاست مدينة كبيرة في الدخان الأصفر

ألقت نفسها بهندء في جوف الهاوية

لكن فوق الأماص المشرقة يقف وقفة العمالق

ذلك الذي يهز شعلته في السماوات الموحشة

ثلاث مرات(❖)

وكما يستغل "هايم" في هذه القصيدة نفسها ما ورد في سفر التكوين من أن الله أنزل عليه على مدينتي "سدوم" و"عمورة" لنسأد أهلها وفجورهم فتدلك نجد شاعربا يستغل

(❖) من ترجمة الدكتور عبد الصخر مكوي في كتابه "النميرية"، المكتبة الثقافية، رقم ٣٦، ص ٤١.

الواقعة نفسها بالنسبة إلى المدينة التي توشك أن تنزل بها كارثة، إذ يقول

قالت أقداس الأسفار

تنشق الأرض إذا ما الإثم تربع في كل ديار

ومن هذا كله لا يخالجمنا أدنى شك في أن رؤية شاعرنا هي إحياء - على الصعيد

العربي - لرؤية الشعراء التمييزيين في الربيع الأول من القرن العشرين.

ولكن هل يتمق شاعرنا مع الشعراء التمييزيين في الرؤية فحسب أم هي الأسلوب

كذلك؟ ونسبي بالأسلوب هنا طريقة تعامل الشاعر مع اللغة، وطريقة استخدامه إياها

بوصفها أداة التعبير. ومن الواضح - بصمة مبدئية - أن شاعرنا - ككل التمييزيين - يرفض

اشكال التمييز التقليدية وصيغه المألوفة، ويمتخدم اللغة استخداماً "شخصياً" خاصاً هي

معظم الأحيان، إذ يصبح منها - مثلهم - صورة المنحطة، ويشحها بمواقفه المتصخرة، وينشئ

بين معرداتها علاقات جديدة تثير الدهشة دائماً، وتصدد العقل في عصف أحياناً. ويكفي

أن نقرأ الآن المقطوعة التالية.

١ - وارتحلنا

٢ - هي تماريم الرنين المستعم الوقع في إذن الخراب

٣ - هي جوى الأسفار للطل، وشدو الطير للشمس

٤ - وأصل الحبان الهاجدة

٥ - هي نواح الرورق المحجور، والمائي المأسوم

٦ - هي جراحات البروق الهامدة

٧ - وخياشيم الرعود النازقات المحيل في كف السحاب

هذه السطور الثنائي والسادس والسابع نصطدم في عصف بالملاقات الجديدة التي

أشأها الشاعر بين المفردات، كما هو الحال بين مفردات السطر الثاني جميعاً، وبين

"جراحات البروق" هي السطر السادس، وبين مفردات السطر السابع جميعاً. هذا في حين

تثير هنا الدهشة الممتعة عبارات مثل "جوى الأسفار للطل" في السطر الثالث، وتوابع

الرورق المهجور" في السطر الخامس. ومثل هذه التراكيب إنما يمكن لما رؤى باطنية

صرخاً لا علاقة لها بالطبيعة الخارجية أو الوجود العياني المحسوس. وإذا كان بعض

الشعراء التمييزيين قد أطلق لنفسه المناء في عالم هذه الرؤى، مثل الشاعر الألماني "جورج

تراكل"، فإن شاعرنا ميشال يوغل هي بعض الأحيان في هذا العالم الباطني فيتدخل من

رؤية باطنية إلى أخرى إلى ثالثة وهكذا. وفي هذه الحالة تكون الحصىلة صورة "سبريالية"



من الطرار الأول. ولنقرأ له على سبيل المثال في هذا الصدد قوله:

وتلمذت فيها أهاعي الشجو..

تشرب من مأقينا..

وتسلب قلبنا نسمخ الهلا

وتلفظت في روعنا جنية جدلى..

وشقت باب سجن الذكريات

ولا داعي للاستمرار في التمثيل لهذه الظاهرة فهي منتشرة بشكل ملموس في الديوانين. وأرجو أن نلقت هنا إلى صور الفزع والرعب التي ينتمص لها البدن، تلك التي تطالعنا من خلال هذين المثالين وغيرهما، فنحن هنا نواجه صوراً "سيريالية" في مهبج بنائها، "تمبيرية" فيما تعكسه من مشاعر. ولا تعارض بين الأمرين إذا كما لا نأخذ بذلك التحديدات الصارمة بين مذاهب التمبر الفني، وأخرى بنا إلا نأخذ وإلا هابنا ستمسطم مع حفيضة أن كثيراً من الشعراء يخرجون على حدود المذهب العسي الذي يتمونه. وفي حالة شاعرها الدكتور ميشال يمكننا أن نقول: إن "تمبيرته" لم تمنعه من تركيب الصور "السيريالية"، وسوف نرى أنها لم تمنعه من أن يكون رمزياً كذلك. وقد يبدو هذا من جانباً توسعاً في حقيقة صغيرة، ولكن الواقع أن "التمبيرية" من حيث هي أسلوب تعد مذهباً رحباً يسمح فيه للشاعر بالصمطاع ما شاء من أساليب يرى فيها تحقيقاً لأهدافه.

وحتى الآن تكون قد تحدثنا في الجانب الفني من شعر الدكتور ميشال عن منهجه في رؤية الأشياء رؤية باطنية، وعن غلبة العنصر "الشخصي" على أسلوب تعامله مع اللغة واستخدامها، وعن صوره التي يتولد بعضها من داخل بعض شأن الصور "السيريالية" وقد قلنا، إن "تمبيرية" شاعرنا تصمخ لكي تستوعب "الرمزية" كذلك من حيث هي أسلوب ومنهج بناء فني. والحق أن الدكتور ميشال يستختم في شعره الرمز على مستوى اللفظ المفرد والتركيب أو البناء اللغوي على اختلافه طويلاً وقصراً. فالشاعر يتلاعب برموز لمظية، مثل: النار - القنديل - المركب - الريح - البركان.. إلخ، وهي هي كثير من الأحيان رموز عرفها المصطلح الشعري الجديد. وهذا الطراز من الرمز من شأنه أن يثري لغة الشعر ويوسع من دائرة معجمه. ولكن العمل الرمزي الحقيقي إنما يتمثل في إقامة بناء رمزي كامل، سواء أكانت المصادر المستخدمة فيه من ذلك النوع الرامز أم لم تكن. وفي هذا المجال يبدي شاعرنا براعة وإقتداراً ويكفي أن أشير هنا على سبيل المثال إلى المقطع الرابع من ديوانه "النار والأقدام الجلجنة"، إذ يتحدث عن "ضياغ المدينة في ذاتها"، فكل من

يراجع هذا المقطع يدرك أن البنية اللفظية التي تشكل هذا المقطع بنية رمزية من الطراز الأول؛ لأنها - على رغم كل ما فيها من تقصيلات - إنما تتحدث بلفظ غير مباشرة على الإطلاق عن موضوع محدد ومباشر يدركه الإنسان في النهاية حين يعمل حياله وفكره معاً، وهو "تصنع المدينة وتحللها". ولماذا لا نقول: إن كلا الديوانين يمثل في مجموعه بنية رمزية موحدة؟ ألم يذكر من قبل أن كلا الديوانين يمد قصيدة واحدة طويلة تتردد داخلها أنفاس عدة؟ ولم تكن محاولتنا تلمس المحاور المعنوية الرئيسية التي يدور حولها الديوانين إلا محاولة لاقتناص المسمى الكامن خلف التركيبة الرمزية الكلية، وهي من ثم محاولة يجوز لها النجاح كما يجوز التقصير فيها، وحسبنا أننا بذلك في سبيل ذلك ما نطبق من جهد.

ومع أن البناء الكلي لكلا الديوانين بناء رمزي - كما قررنا - فإننا لم نقرأ أبداً من الديوانين دفعة واحدة، بل قرأنا كلمة كلمة. وفي هذه الحالة نتكشف لنا حاصية يتميز بها شعر الدكتور ميشال، ألا وهي هذه السمات التي تشبه "المورايكي": هأت تحس به وهو يتحرك في عملية البناء جرئية بعد أخرى في تودة وعناية ورهافة وحرص وكأنه يوشى قبلة في مسجد، أو نافذة في كاتدرائية قوطية. وهو في هذا يشبه مرة أخرى كثيراً من الشعراء التيمبيريين. وربما كانت هذه الظاهرة سبباً من الأسباب التي يصططرك بها الشاعر إلى التمثل والتروي في قراءة شعره، ويدل كل ما تطيق من جهد حتى تستطيع متابعتة فلا تندُ عنك جرئية وإن بدت صغيرة؛ لأن كل جرئية - مهما صغرت - لها وظيمتها الباتية هي التركيب الكلي. وهذا الأسلوب من البناء "المورايكي" - إذا صح التعبير - أسلوب "تعبيري" كذلك من الطراز الأول.

وأخيراً فإن التيمبرية تحرص في الشعر على الإيقاع السريع المتدفق، ولكن المتأمل في موسيقى شاعرنا يجدها في المصوم بطيئة؛ لوقوعه كثيراً في أسر "الجملة الشعرية" الطويلة، ولكنه يعوض السرعة والتدفق بنوع من الصعب المدمم الذي يرتد بنا في صورته العامة أحياناً ليميد هي نفوساً صورة من موسيقية أبي تمام والمتنبي. يقول شاعرنا في المقطع الثاني من "النار والأقدام الجائعة".

ربا البلد المماهي من الليل، أطبقت جصاصله، والليل غلب جصاصله

وطاف بصدر الناس طوفة وأبل من النار رعب لم تخنه شواغله

فربما أعادت هذه الموسيقى إلى النفوس صوت أبي تمام إذ يقول

هن عوادي يومف وهسواحبه فعزماً فهدماً أدرك المسؤول طالبه

وموت المتبقي.

وقاؤكما كالريح أشجار طامسه بأن تسعدا ، والدمع أشعاع ساجمه

ومع كل ذلك لا نمالك في النهاية إلا أن نؤكد خصب التجربة الشعرية التي قدمها إلينا الدكتور ميشال سليمان شياً ومعنوياً . وبأمل أن تكون بهته الجولة في ديوانيه قد أبرزنا أهم جوانب هذه التجربة .

## الأسئلة المعلقة

### آفاق الرؤية عند البردوني

يقول علي الجندي في تقديمه لديوان البردوني المسمى "من أرض بلقيس":  
إبه (يعني شعر البردوني) بعيد عن التقليد، مستقل بمبانيه ومعانيه، لا نستطيع أن نقول إبه متأثر شاعراً آخر، أو إبه بمودج مكرر لتقديم أو محدث، اللهم إلا لمحات هنا وهناك تدل على أنه ذو نسب قراب بالعباس بن الأحنف، وإبراهيم ناجي، وأبي الفاسم الشابي، وإنه يجري في حليتهم دون أن يكون ظلاً لهم أو صورة منهم.

وهذا القول يؤكد شيئاً بالغ الأهمية، ألا وهو خصوصية هذا الشعر. وهذه المزية هي التمسك لاهتمام الناس بهذا الشعر، إذ لا يفني عنه غيره من قديم أو حديث، وهي التي تفري الدرس الأدبي به للوقوف على تجليات تفرده، وعلى استمرار هذا التفرد. وانطلاقاً من اقتناعي بخصوصية هذا الشعر وتفرده سأحاول هنا أن أضع على خاصية أراها أساسية في شعر البردوني، بل أعلمها أهم ما يميز هذا الشعر عن سواء. ألا وهي الاعتماد في مبس هذا الشعر ومعناه على السؤال كيف كان ذلك؟



السؤال بطبيعته جدل مع النفس ومع الآخر على الصواء. ومن هنا كان السؤال وجوابه ركيزة أساسية تميز الخاصية الدرامية في أي عمل أدبي، سواء كان شعراً أو قصصاً أو مسرحاً، فحينما كان هناك تصادم أو تفاعل أو مجرد مواجهة بين طرفين يستخدمان اللغة في هذه المواجهة لتحقيق الدراما، أو لنقل: يتحقق الفعل ورد الفعل على النحو الذي يجسد صور الحياة، إذ المتأمل في حياة البشر هي جمليتها يدرك أنها أفعال أحياناً وردود أفعال أحياناً أخرى، ولا مفر لها من ذلك.

وقد كان ارتياض القصيدة بأنا المتكلم (سواء أكانت هي أنا الشاعر أم أنا مصطلعة له) من شأنه أن يجعلها أحادية الصوت. متعالية على الواقع الحيوي الذي يجمع بين الأنا والآخر، ومعملة - على نحو ما - عن درامية الحياة.

والبردوني - كما هو معروف - شاعر قصيدة، بهذا تتكلم دواوينه الشعرية التي تصم مشرات القصائد، ولا شك في أن تقاليد هذا الجنس الأدبي ومقوماته المتوارثة منذ الزمن القديم قد شغلت حيزاً كبيراً من ثقافته الشعرية. ويدهي أن التراث المتراكم عبر الزمن لهذا الجنس لم يكن كله أحادي الصوت. وإن كانت هذه الأحادية هي الأغلب - وهي هذه المنطقة على وجه التحديد يمكن الوقوف على النقطة الجوهرية التي حققها البردوني في قصائده. إذ توارى إلى حد بعيد صوت الأنا المفرد، وصارت العلية هي هذه القصائد - في الأعم الأغلب - للصوت والصوت الآخر! للأنا والأنا، أو الأنا والأنت، فاستقلت القصيدة بذلك من "الفنائية" إلى "الدرامية".

وعلى سبيل المثال هناك قصيدة بعنوان "ستدياد يعني هي مقعد التحقيق"، وردت في ديوان "وجوه دخانية" في مرايا الليل" للشاعر (ص ٤٢)، تقوم على صوتين. صوت الأنا/ الشاعر، وصوت الآخر/ المحقق، ويمكننا أن نقرأها عندئذ على النحو الآتي.

ش - كما شئتَ فتش! أين أخفي حقلتي

أنتسائي من أنت؟

ق - أعرف واجبي.

اجب! لا تحاول! عصفك! الاسم كاملاً؟

ش - ثلاثون تقريباً.. (مشي الشواحي)

ق - نعم، أين كنتَ الأمس؟

ش - كنت بمرفدي

وجمجمتي في السجن، في السوق شاري.

ق - رحلتَ إذن، فهم الرجل؟ الله جديد.

ش - أنا فيه طريقي وصاحبي

ق - إلى أين؟

ش - من شعب لثانٍ بداخلي

متى سوف آتي! حين تمضي وشاقي.

ق - جوازاً سياسياً حملت؟

ش - حماراً حملتُ بعطدي فوق أيدي رؤاسي.

. من الصفة الأولى رحلت مهدماً إلى الصفة الأخرى حملت خراشي.

ق - هراء فريب لا أعيه

ش - ولا أنا

ق - متى سوف تترى؟

ق - حين أنسى عرائسي.

هذا الكلام هو بنصه كلام المقرة الأولى من القصيدة، لم يزد ولم ينقص. ولن شاء أن يرجع إلى الديوان ليقراها في مسقطها التقليدي.

وما دمناً في باب التمثيل فلنقرأ كذلك الفقرة الثالثة من هذه القصيدة:

ق - ومادا عن الثوار؟ حتماً عرفتهم!

ش - نعم، حاسبوا حتى تقعدوا بجانبي.

ق - ومادا تحدثتم؟

ش - طلبت مسجاة - أظن - وكبريتاً.. بدوا من أقاري.

شكونا علاء الخمر.. قلنا مستجلي.. ذكرنا قليلاً موت (سعدان ماري)

ق - وماذا؟

ش - وأنساها الحكايات مشد.

(إذا لم يسلك الزمان محارب).

ق - وحين خرجتم، أين خيانتهم؟ بلا مغالطة!

ش - خيانتهم هي نوائبي.

ق - لدينا ملف عملك..

ش - شكراً، لأنكم تصوبون ما أهملته من تجاري

هذا هو نص المقرة بلا ريادة أو نقصان وقد عرصناه في صورته الحوارية الطبيعية. والأمر في هذا النص وذاك لا يتعلق بالصورة الحوارية إلا بقدر ما تحقق هذه الصورة الخاصة الدرامية في هذا الحوار. إن تحليل العبارات المتداولة بين الطرفين هنا من شأنه أن يكشف عن بعد مهم في هذا الحوار يتمثل في موقف الطرفين أحدهما من الآخر، أعني الموقف الشموري الذي يكشف عن نوايا المحقق المدائية من جهة، وصلابة موقف الشاعر من جهة أخرى. من الواضح أن هناك مواجهة حادة، إن لم نقل صراعاً، بين الطرفين. فالحوار وحده ليس صمناً دائماً لتحقيق الدراما، وإن كان من أكثر أشكال الأداء اللغوي

ملازمة لها . ومن ثم يتعين هرق بين حوار البردوني هنا وحوار شاعر آخر، كممر بن أبي ربيعة مثلاً، ذلك أن حوار البردوني مؤسس تأسيساً درامياً من الطراز الأول تكشف فيه الأسئلة والأجوبة عن المواقف الخفية والتيارات المتعارضة التي تحرك الطرفين أحدهما إزاء الآخر.

وهنا لا بد أن نلاحظ أنه إذا صح أن الشعراء قد يستخدمون في الأغلب الأعم بنية السؤال / الجواب هي بعض قصائدهم فإن هذا الصنيع لا يشغل في المعتاد إلا جزءاً بسيطاً من القصيدة، فضلاً عن أن النص / السؤال وجوابه يأتي في صيغة السرد الملحمي (قلت لها.. قالت، أو قالت.. فقلت لها)، كما هو الشأن عند عمر بن أبي ربيعة في القديم وعبد الله المصيل في الحديث. أما البردوني فالمواجهة عنده مباشرة، تلمس عن نفسها في الأبنية اللموية التي كان "برتولد برحت" - الكاتب المسرحي المعروف - يراها محققة لمشهديات الدرامية، والتي ميزها هذا الكاتب عن سواها من الأبنية اللغوية بما سماه الـ *gestus*، إذ تقرر الكلمة بالمعل ولا تكون مجرد حكاية له.

من هنا يمكننا أن نقرر أن بنية السؤال / الجواب في صورتها الدرامية قد ملأت مصاء القصيدة محققة "المشهدية الدرامية" (المواجهة الميثاقية) على مستوى النص كله، على نحو لا يعكس أن تحتمله القصيدة المعاشية. وقد كان لهذا أثره الواضح في الصيغ اللغوية التي ملأت مصاء القصيدة والتي قد يرى البعض - من منطلق تقليدي - أنها لغة هسيمة في شعرينها، أو مجالية لمألوف اللغة الشعرية، وأن هذا يصنف على هذه التصديده كما يصنف على غيرها، ومن أمثلة هذه الصيغ قول الشاعر "أين كنت الأمس؟" - "تحدثت بالأمس الحكومة" - "من الكاتب الأدي إيلكن؟" - "وماذا عن الشوارع؟ حتماً صرهنهم" - "وماذا تحدثت؟" .. إلخ. إن هذه الصيغ وأمثاله قد تبدو جاسئة في السياق الشعري؛ لأنها تضحي بالجمالية الشكلية التقليدية للغة الشعر، لكنها تكسب - في مقابل هذا - حيوية الأداء الدرامي.



وماكتفي هنا - على مستوى السؤال - بتسجيل ظاهرتين أسلوبيتين ترتبطان على وجه الخصوص بالأداء الدرامي الأولى تتمثل في صيغة السؤال الذي لم يتم، والأخرى تتمثل في صيغة السؤال التقريبي الذي خلا من أداة الاستفهام، أو لعل في إيجاز إنها تتمثل في العبارة التقريرية التي هي - مع ذلك - سؤال. ومن الواضح أن صورة السؤال على هذا النحو أو ذاك لا تحقق الصورة النموذجية لصيغة السؤال، بل تحدث حرجاً فيها، مرة من

حلال عدم اكتمال العبارة، ومرة من خلال غياب الأدلة الدالة على السؤال.

وعند اكتمال العبارة - سؤالاً كانت أو غير سؤال، وإن كان أكثر انتشاراً مع صيغة السؤال - يرتبط على وجه الخصوص بالحوار الدرامي، فما أكثر ما نقرأ في النصوص المسرحية أسئلة ما تكاد تبدأ حتى تنتهي، وإنما يحول دون اكتمالها مبادرة الطرف الآخر بالكلام، وكأنه عرف الصورة التي كل من المفترض أن ينتهي إليها السؤال في حال اكتماله، والمعنى الذي يهدف إليه السؤال في هذه الحال ولأن الدراما تكون خاضعة أساساً لمطالب الدراما: أي لما يستجيب لحالات المواجهة بين الأطراف المتقابلة والمتصارعة، فإنها تكون على استعداد للتصحية بالصيغ المعيارية Standard لغة هي مفهوم "موكارجوفسكي".

والشيء نفسه يقال عن الجمل التقريرية التي تتحول إلى صيغ استفهامية/ إنشائية دون أن تدخل عليها أداة استفهام، فهذا الطراز من الجمل مألوف في التعامل المباشر بين الناس في الحياة، ومألوف - من ثم - في الأعمال الدرامية. وهي حال ورود مثل هذه الجمل هي نص كتابي لا بد لمعرفة أن الجملة استفهامية وليست تقريرية من قرينة وفي حال تلقي النص مؤدى على المسرح تكون طريقة نبر الممثل للكلمات الجملة كفيلاً بتحويلها إلى جملة استفهامية.

وسكتفي الآن - نظراً إلى الحير المتاح - بالوقوف مع البردوني في قصيدة واحدة له بعنوان "بين الرجل والطريق" من ديوانه "جوء دحانية في مراكب الليل"، لنرى أمثلة لتحقق هذين الطرازين من صيغ السؤال الدرامية في إطار هذه القصيدة القصيرة نسبياً (١٧ بيتاً).

في الفقرة الأولى من القصيدة يقول الشاعر:

يا براميل القمامات إلى	أين تمضين؟ إلى دور الثقافة
كل برميل إلى الدور؟ نعم	وإلى المقهى؟ جواسيس الخلافة
ثم ماذا؟ ورصف مثقل	برصف يصعب الصمت حصافة

في السطر الأول هنا سؤال موجه إلى "براميل القمامات" إلى أين تذهب، وجواب عن هذا السؤال يحدد المكان الذي تذهب إليه بدور الثقافة، وإذا كنا نعرف أن المتحدث في القصيدة هو الذي يطرح السؤال فإننا لا نعرف من المجيب، فقد يكون شخصاً آخر، وقد يكون هو السائل نفسه، فليس غريباً أن يدور السؤال والجواب بخلد شخص واحد، ذكرنا أن أو أنش. وعلى كل فالشاهد الذي يعيننا هنا هو عبارة كل برميل إلى الدور؟ فهي عبارة تقريرية في بنيتها اللغوية، ومع ذلك أريد لها أن تكون سؤالاً: أي تتحول من الخبرية



إلى الإنشائية دون أي تعديل فيها، ودون إحداث أي أداة استفهام عليها ويدهي أن وضع علامة للاستفهام بعدها لا يزيد عن أن يكون مجرد مؤشر لضرورة قراءتها كما لو كانت سؤالاً. لكن ما يحمل حقاً على عدّها سؤالاً هو القرينة المتمثلة في الإجابة، 'نعم'.

ثم يأتي الشعر الثاني من البيت 'والى المقهى..٩٠ جواسيس الخلافة'، نجد أن شبه الجملة (الجار والمجرور) المتمثل في 'إلى المقهى..٩٠' قد صار سؤالاً، وهو صيغة - في إطار اللغة الميمارية - أبعد ما تكون عن الدلالة على السؤال. إن القرينة تفرض على القارئ أن يكون شبه الجملة هذا سؤالاً؛ فقد عرفنا من قبل أن 'براميل القمامات' (من اللواميح أنها تورية عن ادعياء الثقافة) قد ذهبت 'إلى دور الثقافة'، فلما جاءت عبارة 'والى المقهى..٩٠' عطفاً عليها، فأصبح السؤال هو: إذا كانت براميل القمامات قد ذهبت إلى دور الثقافة فمن ذا الذي ذهب إلى المقهى؟ يؤكد هذا أن يأتي الجواب: 'جواسيس الثقافة'.

وعلى خلاف المبادرات التقريرية التي قامت بوظيفة الاستفهام يأتي السؤال في مستهل البيت الثالث. 'ثم ماذا..٩٠'. وتتشكل بنية هذا السؤال - كما هو واضح - من حرف عطف (ثم) وأداة استفهام (ماذا)، ولا شيء سوى هذا. ومعروف أن أداة الاستفهام تدخل على الكلام لتجعله سؤالاً، ولكي لا كلام هنا. ومع أن جسم السؤال غائب فإن المتلقي يدرك أن هناك سؤالاً. وأنه يستطيع - في ضوء السياق العام - أن يملأ ذلك الفراغ، وأن يصنع للسؤال جسوراً كاملاً بأن يصوره على نحو: 'ثم ماذا هناك بعد أن ذهبت براميل القمامات' إلى دور الثقافة، وذهب جواسيس الخلافة إلى المقهى؟ وإذا كنا نعرف أن اختزال كل ما يمكن اختزاله من الكلام سمة درامية من الطراز الأول، فهناك نتحقق هذه الدرامية من خلال اختزال الشاعر هذه الجملة الطويلة في حرف عطف وأداة استفهام.

وفي الفقرة الثانية من القصيدة يقول الشاعر:

هاهنا قصص، هنا يهمني دم  
رما سموه توريد اللطافة  
ما الذي..٩٠ من أطلق النار؟ سدى  
زادت الميراث والفتلى كشافة

وهنا يأتي السؤال: 'ما الذي..٩٠'، وكان الأولى أن يكون: 'ماذا؟' أو 'من ذا الذي؟' وعلى كل فالسؤال متروك للمتلقي، لكي يمارس في إيجاده أو تصويره نقاشاً حقيقياً يبادره به الشاعر. لقد بدت هذه الصيغة المختزلة وكأنها تقول للمتلقي أنت قادر على أن تدرك جسم السؤال فما الحاجة إذن لذكره؟ وهذا التعميل على نقطة المتلقي وذكره يمثل سمة درامية أخرى في الكلام تستقر نشاط المتلقي المتلقي وهاعلته.

وفي هذه الفقرة نفسها يرد قوله:

ورحام الموق يشهد بلا مطرة عجلى بلا أي امطاطة

لم يعد للقتل وقع.٩ ربما لم يعد للشوارع الداوي رهافة

فتنتقي هي الشطر الأول من البيت الثاني بمثال آخر للجملة التقريرية ( "لم يعد للقتل وقع" ) وقد أريد بها أن تقوم بدور السؤال دون أن تدخل عليها علامة استفهام والعقرة الثالثة من بيتين هما.

ما الذي ؟ موت يموت يلتقي فوق موتى.. من رأى هي ذا طرافة؟

بعض الموتى، هوى من لم يموت كالنعماس الموت..؟ لا شيء حرافة

حيث نحتج الظاهرتان الأسلوبيتان في صدر البيت الأول برد السؤال المخترل إلى ما يقرب من درجة الصبر ( "ما الذي..؟" )، وفي الشطر الثاني من البيت الثاني ترد الجملة التقريرية ( كالنعماس الموت ) ليراد بها أن تكون سؤالاً. ومرة أخيرة نقرأ هي العقرة الرابعة الحتمية.

هاهنا ألقى حطامي.؟ حسناً ربما بلغت عمال النظافة

هواجها الجملة التقريرية ( "هاهنا ألقى حطامي" ) التي لم تعد بعد تقريرية حين أريد بها أن تكون سؤالاً.

إن العبارات التقريرية من قبيل "هاهنا ألقى حطامي" و "كالنعماس الموت"، و "لم يعد للقتل وقع". إلخ - هذه العبارات التي أريد لها أن تتحول من التقرير إلى السؤال تثير لدينا بالضرورة السؤال عن المسر هي استخدامها على هذا النحو الذي يجعلها ظاهرة أسلوبية لدى الشاعر. وفي تقديري أن هذه الظاهرة تمكس الموقف العقلي لدى الشاعر من الأشياء، أو ليقول إنها تمكس موقفه من الحقائق بعامة. فالأشياء التي تبدو سلبية هي بادئ الأمر ما تلبث أن تتزعزع، والحقائق التي يلوح أنها من قبيل المسلمات ما تلبث أن تؤول إلى البطال، وعندئذ يصبح كل شيء وتصبح كل حقيقة موضعاً للظنون أو للشكوك أو للتساؤل على أقل تقدير: هل القتل لم يعد له وقع حقاً؟ وهل الموت كالنعماس؟ وهل جراً. وإن دل هذا أحيراً على شيء فإنما يدل على حالة من القلق تهيم على رؤية الشاعر لنفسه وللآخرين وللحياة بعامة.



على أن الأسئلة الكثيرة المنتشرة في فضاء شعر البردوني لا تقتصر ولهفتها على مجرد الدلالة على ذلك الهمد البشري أو الوجودي، بل كان لها - إلى جانب هذا - وظيفة بائية بارزة فيما يتعلق بتكوين القصيدة وتطورها وعلاقة أجزائها ببعضها ببعض.

وفي وسعنا الآن أن نقدم نماذج لأشكال القصائد التي أدت فيها الأسئلة لدى البرودي  
ونظيمة بنائية محددة تتجلى في سبق القصيدة وإن ظلت مجمدة لحمولتها الدلالية.  
والنموذج البائسي الأول يتمثل في القصائد التي تُستهل بالسؤال ليمود السؤال خبري في  
نهايتها وكأنه يدور في فراغ. ومن ذلك قصيدة "فراغ" (من ديوان، وجوه دحابة في مرآها  
الليل، ص ٨٧)، إذ تبدأ هكذا:

ماذا هنا أفعله؟	يشغفني... أشغله
أعطيه نار داخلي	ما عنده يبدله
يجرحني، أحبه	يشغفني، أكله
يمتصني، أدببه	يجرحني، أشغله
يدهلني عن عذمي	عن عظمه أذهله

من الواضح أن صيغة السؤال الاستهلاكية هنا تتسحب على الجمل التقريرية التي  
وردت بعدها، وكان السؤال عن "العمل" ("أفعله") إطلاقاً يتكرر صمماً في تعينات بهـ  
العمل تحده مرة بعد أخرى، هي: ماذا يشغفني؟ ماذا أعطيه نار داخلي؟ ماذا يجرحني  
يشغفني؟ ماذا يمتصني... يجرحني؟ ماذا يدهلني؟ - فكل هذه العبارات [دس عبارات  
استهلامية لم تدخل عليها أي علامة استفهام، لكنها صارت استفهاماً بحكم توالدها من  
السؤال الأول - "ماذا هنا أفعله؟" - ولذلك صبح أن يجري عليها جميعاً هذه الصيغة  
الاستفهامية. ويعبر هذا النهج أن الشاعر نفسه هي الفقرة الثانية عاد فأبرز صيغة السؤال  
هي موضع ممثل، إذ يقول:

ماذا هنا أرفضه؟	ماذا هنا أقبله؟
من ذا هنا يمتصني؟	من ذا هنا أقبّله؟

وكان في وسعنا أن نستسي عن تكرار صيغة السؤال على نحو ما ورد في المقطع الأول  
هي مثل: يجرحني - أحبه، يشغفني - أدببه، يجرحني - أشغله، يدهلني -  
أذهله.

وفي المقرة الأخيرة من القصيدة - وهي من بيتين - يعود السؤال الأول.

ماذا أقول يا هنا؟	وما الذي أعمله؟
لئنهي الموقف كله بمفارقة صاعقة:	
ماذا؟ ومثلي ميت	هذا الذي أسأله

فقرة واحدة من الفقرات الأربع المشكلة لهذه القصيدة هي التي خلت من الأسئلة هي صورتها الظاهرة أو المصدرة؛ لتقدم إلى القارئ أربعة أبيات تقريرية من الطراز الأول محاملة بذلك إنشائية سائر الفقرات، تقول:

السوقت لا يمخني ولا	يباني، خبوت أرجله
قدمه رؤسه	رؤسه أسفله
أمامه وراه	أخبره أوله
لا ينتهي لنهاية	لأن لا بد له

(٨٨/٨٧)

والقصيدة تحمل عنوان 'فراغ'، والفراغ هو المقابل المضاد للامتلاء، وهو معنى يدركه الإنسان على المستويين المادي والمعنوي، كما يكون العدم مقابل الوجود، فالوجود يدرك من خلال الموجود، سواء كان هذا الموجود عينياً أو وجودياً. والموجود المعنوي يلزم لتمينه بعدان، مكاني وزماني، شأن كل حدث من أحداث الحياة. والمعل أو الفعل حدث؛ لأنه يمثل واقعاً في المكان وحركة في الزمان. والفقرات الثلاث التي تحمل أسئلة القصيدة تتعلق عيها هذه الأسئلة بالحدث في بعده المكاني والزمني.

في بداية الفقرة الأولى نقرأ:

ماذا هنا أفعله؟ يشغلني.. أشغله

وهي بداية الفقرة الثانية:

ماذا هنا أرفضه؟ ماذا هنا أقبله؟

فإذا عبرنا الفقرة الثالثة إلى الفقرة الرابعة والأخيرة رأيناها تبدأ هكذا:

ماذا يقول يا هنا؟ وما الذي أعمله؟

وعندئذ تنفرد الفقرة الثالثة بالكلام عن البعد الزمني وحده: أي عن الوقت. وإذا كان الشاعر يبحث عما يفرجه من حال الفراغ القاتل إلى حال الفعل فإنه ما يثبت أن يدرك أن الزمن قد فقد خاصية الانسياب؛ خاصية الحركة التي تعين 'الفعل' في المكان.

في فقرات الأسئلة الثلاث تصور الأسئلة عن الأفعال الممكنة وردودها؛ عن ثلثية يمثل الشاعر أحد طرفيها، أما الفقرات الخاصة بالزمان فمقصورة عليه، إذ تنعدم الحركة في هذا الزمان، فهو لا ينهب ولا يجني، وآخره هو أوله، فلا نهاية له ولا بداية.

لقد كانت الأسئلة منذ بداية القصيدة تقترض - شأن كل الأسئلة - طرفاً آخر يتجه إليه السائل التماساً للمعرفة، أو يدخل معه في حوار / صراع يحقق من خلاله الوجود في أكثر

صوره امتلاءً. لكن هذا الذي توسمه السائل ما يثبت هي المقرة الثالثة من القصيدة أن يصطدم بتقرير حاسم لا يقبل المراجعة أو المفاوضة (الوقت لا يمضي ولا يأتي). وهي هذا الإطار يبين أن المسؤول لم يكن في حال أفضل مما كان عليه السائل؛ فكلاهما في ذلك الفراغ ميت (ومثلي ميت هذا الذي أسأله).

هذه الأسئلة المنتشرة في القصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها لم تكن - على رغم كثرتها وهيمتها على ثلاثة أرباع القصيدة - هي الهدف المحوري الذي تسمى القصيدة إلى تأكيده، بل كانت هذه الأسئلة أداة لتكريس معنى الفراغ مادياً ومعنوياً الذي دل عليه توقف الرمز، كما كانت أداة ترابط بين أجزاء القصيدة وإحكاماً لحركة توالدها وتطورها في بنية دائرية يمود آخرها ليلتزم مع أولها، وليغضي - من خلال هذه الحركة الدائرية - بحمولتها المعنوية الدالة على الدوران في فراغ.

ونتقل الآن إلى النموذج البنائي الثاني في شعر البردوني الذي يؤسسه السؤال في حال وقوعه في مفصل القصيدة.

وتتكون القصيدة التي يقوم بناؤها على أساس هذا النموذج من مقدمة تجريدية تشغل حقبة من القصيدة ويطلب عليها التعميم. في هذه الحقبة التمهيدية تكون المعاني كلية وعامة، والرؤية شمولية، ولا ظهور فيها لأننا في حالة تساؤل أو دون تساؤل، بل يتعلق الحديث بالآخر. وهذا الطراز من التمهيد شائع في القصيدة العربية منذ القدم (نتذكر هنا - على سبيل المثال - بائية أبي تمام في فتح عمورية). ولا طرافة في هذا. ثم يأتي بعد ذلك سؤال الشاعر أو أسئلته المنبثقة من تلك النطفة التجريدية والمنمكة عليها في الوقت نفسه، فيكون ذلك بمثابة الانتقال من الكلي العام إلى المردي الخاص وعلى هذا النحو تصنع هذه الأسئلة في موضعها معصلاً مركزياً للقصيدة، إذ تعود فتتحكم في حركة المعنى في القسم التالي من القصيدة.

ويمكننا - للتمثيل على هذا - أن نرجع إلى قصيدة البردوني المسماة "في الغرفة الصرعى" (في ديوانه؛ وجوه دخانية، ص ٥٩).

في مسئل هذه القصيدة حقبة من خمسة أبيات على النحو الآتي

شيء بعيني جدار الحزن يلتصقُ	يهم، يخسب عن شيء، ويمتدحُ
يريد يصرخ، ينهي عن مفاجأة	لكنه - قبل بدء الصوت - يقطع
ينوص، يبحث في عينيه عن فمه	تقوص عيناه فيه، يقتضي، يدع
عما يشتت؟ لا يدري، يصبح هما	يقوم يبحث عنه وهو مصططح
يومي إلى السقف، تسترحي أنامله	تمتد كالودود، كالأجراس لتزرع

وهي ترسم صورة رجراحة ومبهمة توشك أن تكون "سيرالية" أو "عشية"، لكنها تتضح - على الرغم من هذا، أو قل نتيجة لهذا - بمعاني الخوف والقلق والصياغ، وعندئذ يأتي السؤال المصلي في مستهل الفقرة التالية.

من أين يا باب يأتي الرعب؟ تلححه  
من أي زاوية يحشوشب الوجع؟  
ومن هذا السؤال تتناسل كل المعاني التي يطالعها في سائر أبيات هذه الفقرة وفي  
الفترة القصيرة التالية لها، وكلها تفصيل لحالات "الرعب" ومشاعر الألم وفي ختام  
القصيدة تأتي فقرة من بيتين يقولان:

في هذه المعرفة المصرع أسى قلق  
يطول كاللوسج الباصي ويتسع  
الحرن يحرن من فوصى عرابته  
ههنا ويمرغ من تهويشه المزع  
فإذا بنا أمام صورة قائمة يحيم عليها الحزن والقلق والفرغ، تعيدنا مرة أخرى - ولكن  
في وصوح - إلى مرثئي جدار الحزن في فقرة الاستهلال.

أما المودج المنائي الثالث هي شعر البردوني، المؤسس على عنصر السؤال، فتجد مثاله  
في قصيدته المسماة "غريبان" (من ديوان السمر إلى الأيام الخضراء، ص ٨١)، إذ ترد صيغة  
السؤال في مستهل كل فقرة لتكون الفقرة نفسها امتداداً وتوليداً لما يستتبعه هذا السؤال.  
الفترة الأولى من هذه القصيدة تبدأ بهذا السؤال:

من أين يا أهي؟ ولا يردو، وأسماله  
أدبو قليلاً، صباح الخير يا ولدي  
هيكو الجواب منه مشموماً بسؤال في بداية الفقرة الثالثة على النحو الآتي:  
يسعد صباحك يا عمي أتعرفتي؟  
فيك اعتنقت أنا، قبلت منك يدي  
ثم يلي هذا فقرة من بيت واحد يشتمل على السؤال وجوابه  
ما اسم ابن أبي؟ (سفيد) هي (نمرك) وفي  
(سيلان) يحيى، وهي (عانا) أبو سد  
وفقرة أخرى مماثلة.

وأنت يا عم؟ في (ميجيريا) حسن  
وفي (الملاوي) دعوني ناصر العمدي  
وتتتابع الأسئلة على هذا النحو في بداية سائر الفقرات.  
من مات يا أهي؟ من الباقي؟ أنسا لي  
فصول مأساتنا الطولى بلا عدد  
وكيف كنتم تنوحون الرجال؟ بلا  
نوح يموت كما نحيها بلا رشد

ومن الواضح أن تكرار السؤال على هذا النحو في بداية كل فقرة يفتح السؤال قيمة  
بائية مزدوجة، من حيث إنه يؤسس للمعاني التي تتولد منه أو تتعلق به في الفقرة نفسها  
من جهة، ويحكم الرميح بين أجزاء القصيدة/ فقراتها من جهة أخرى. ليشكل بهذا إيقاعاً

حاصباً، شكلياً ودلاليّاً على السواء، ومن ثم يكتسب السؤال قيمة بنائية خاصة.

وهكذا يستفيض في شعر البردوني على نحو لافت للنظر يميزه عن سائر الشعراء تكريسه لعنصر السؤال ليكون عنصراً هاملاً في بنية القصيدة على المستويين الشكلي والدلالي على السواء. ولكن ينبغي أن نلتفت في هذا السياق إلى حقيقتين مهمتين أولاهما أن وظيفة السؤال البنائية ليست مقصورة على شعر البردوني، ولكنها لم تبرز في شعر غيره بالقدر الذي تبرز به في شعره، أما الأخرى فهي أن قدراً من استخدام البردوني للسؤال لا يحقق النموذج البنائي في أي شكل من أشكاله التي عرضنا لها، وإن يكن هذا القدر شيئاً نسبياً.

هذا النوع من السؤال يكون مجرد عنصر معنوي يتعرج في السياق البنائي للقصيدة دون أن يكون له فاعلية مؤثرة تتمكس على ما قلنا وتؤثر فيما بعدها لتفترج على المتلقي إعادة قراءة القصيدة، أو نضيء جوابها على نحو يميزه

نصف - تمثيلاً لوضع هذا النوع من السؤال - عند قصيدة "من أغني؟" (من ديوان أرض بلقيس، ص ٦٢)، إذ نقرأ بعد الأبيات الثلاثة الأولى منها قول البردوني:

هاهنا في المنزل المري الجديب	أحتصي الدمع وأقتات النعيب
هاهنا أشكو إلى الليل وكم	أشتكي والليل هي الصمت رهيب
وأبث الشـعـر الآم الهوى	وأبدي الليل والصمت يجيب

وعندئذ تأتي الأسئلة:

فإلى من أبعث الشكوى؟ إلى	أي سمع أبعث اللحن الكئيب؟
وإلى من أشتكي الحب؟ إلى	من؟ إلى من؟ إنني وحدي غريب

فهذه أسئلة لا تجاور هي فاعليتها حدود وضعها في سياق الكلام، وليست من ذلك النوع الذي يؤدي وظيفة بنائية في القصيدة، هيكون منطلقاً للقصيدة أحياناً، أو يمثل محوراً تتمفصل حوله القصيدة أحياناً، أو يستقطب حركة المعنى فيها في بعض الأحيان، وليست من ذلك النوع من الأسئلة التجريدية المرعبة التي تثقل عالم القصيدة من الخصوصية والجزئية إلى العمومية والكلية، وليست - آخر الأمر - من الدرامية هي شيء

• • •

وبعدُ فإن تركيزنا في هذا المقال على عنصر السؤال وجمالياته البنائية والدلالية في شعر البردوني إنما يأتي توكيلاً للوقوف على خصوصية بارزة ومميزة من خصوصيات هذا الشعر، لعل هذا يكون إضافة إلى الجهود التي بذلت وتبذل في سبيل تقديم إجابة مقنعة عن السؤال: لماذا كان البردوني شاعراً مهماً؟

## جماليات التكوين

### عبد الوهاب البياتي فناناً تشكلياً

في أدبنا العربي الحديث، كما هو الشأن في الآداب العالمية، هناك مبدعون جمعوا بين محالين إبداعيين مختلفين هما الشعر والتصوير، فكانوا شمرأ وهناتين تشكيليين في الوقت نفسه، ومن ثم تتوزع أعمالهم بين الشعر والأعمال الفنية التشكيلية. وعندما نتجه الآن إلى الحديث عن البياتي بوصفه فناناً تشكلياً قد يوحى هذا للوهلة الأولى أننا وقمنا على أعمال تشكيلية تنصب إليه ولكنها مجهولة، وليس هذا ما قصدنا إليه، فالبياتي لم يكن طوال رحلته الإبداعية التي نيفت على نصف قرن إلا شاعراً أخلص للشعر وأفرغ فيه كل مفاظته الإبداعية، ولم يتحول عنه - وهو في هذا من فئة نادرة من الشمرأ - إلى أي مجال إبداعي آخر. ولكننا قصدنا أن عبد الوهاب البياتي الشاعر هو في الوقت نفسه شاعر تشكيلي؛ أعني أنه فنان تشكيلي في شعره.

وقد كان أول ما شد انتباهي إلى هذه الظاهرة في شعر البياتي قصيدته المسماة "سوق القرية" المنشورة في ديوانه القديم "أبواب مهشمة". فهذه القصيدة مكرسة لموضوع "السوق" التي هي حرية أن تستأثر كذلك باهتمام المصورين من الفنانين التشكيليين.

في هذه القصيدة يواجه البياتي السوق بمشاهدتها المتعددة وشخصياتها المختلفة فيهرش في رسم صورة يتمتع فيها مشاهد السوق مشهداً مشهداً في مرونة وحركة قد لا تتاح للفنان التشكيلي. فالبياتي في هذه القصيدة لا يجمد مشهداً جريئاً من مشاهد السوق ليكون موضوع تصويره (على نحو ما سنرى لدى بعض الفنانين التشكيليين)، بل يسلمه كل مشهد إلى مشهد آخر، وهكذا حتى تكتمل اللوحة/ القصيدة/ السوق

حقاً إن بعض العناصر قد يتكرر ظهوره في أكثر من مشهد، ولكن هذا يكون - على المستوى التشكيلي الفني - بمثابة العنصر الذي يشد المشاهد بعضها إلى بعض ليجعلها



وحدات في بنية مشهدية كاملة. فالذباب يأتي في المشهد الأول من القصيدة/ السوق قريباً للشمس وللحمر الهريئة. وهذا المشهد يمكن أن يشكل لوحة قائمة بذاتها لدى أحد الصائين التشكيليين. ثم يعود الذباب فيظهر في مشهد آخر قريباً لديك الذي هو من قصصه، وللقديس الصغير. وقرب نهاية القصيدة يعود الذباب فيظهر قريباً للشمس وللبائعات الكروم وللحواصيت الصغيرة والأطفال. وهذا معناه أن الشمس والذباب عنصران حاضرا حينما حركت بصرك في مشاهد السوق

ومع ذلك فأتجد العناصر الطبيعية والبشرية المشكلة لكل مشهد جزئي من مشاهد السوق تواجهك مباشرة لتندعوك إلى التحديق فيها وتأملها، لا هي ذاتها بل بوصفها مكونات مرئية ومحسوسة لشهد بعينه. وفي هذا المستوى نكون بإزاء لوحة تشكيلية من الطراز الأول.

في وسعنا حقاً أن نتوقف عند ذلك المشهد الأول من مشاهد السوق الذي يصم الشمس والحمير الهريئة والذباب وقد تحول إلى لوحة فنية تتأملها كما تتأمل اللوحة التشكيلية التي يصممها المصور التشكيلي. حقاً لم يقل البياتي شيئاً عن الشمس أو الحمير أو الذباب، وهي العناصر المكوبة للمشهد. ونحن ندرك - على مستوى الأداء التصويري التشكيلي - أنه لا ضرورة ولا مجال لأن يشكل كل عنصر من عناصر المشهد في اللوحة مفهوماً يجاوز ذاته، بل يظل معشلاً لجزء من بنية مفهومية متكاملة. إن "معدرات" الشمس والحمير والذباب - وأما استخدم كلمة معدرات هنا بالمعنى الذي يهره اللاميون وبالمعنى الذي يتداوله الفنانون التشكيليون كذلك - هذه المعدرات تشكل مجتمعة بنية structure تجاور دلالتها مجموع دلالات معدراتها. أما هذه المعدرات ذاتها فيظل لكل منها وجوده في المشهد وكفى. كل منها يعبر عن وجوده بوجوده، وهي مجتمعة تصنع التكوين الذي يصبح من خلال ريشة الفنان تشكلاً جمالياً (فنياً)، وبعبارة أخرى أقول: إن كل عنصر من عناصر التشكيل الفني لأحد المشاهد يمثل في لوحة الفنان ما يعظه المبتدأ في الجملة الكلامية ولكن دور إبراز للخبر. فالشمس في اللوحة الفنية هي الشمس؛ قد تكون في لحظات الشروق، وقد تكون في كبد السماء، أو تكون قد مالت إلى الغروب، لكنها في هذه الحالات المختلفة لا تشكل جملاً متكاملة مفيدة. فحين نقول: "الشمس في كبد السماء" نكون بذلك قد حددنا موضع الشمس في اللوحة. ويظل هذا التحديد دالاً على وجود الشمس في ذلك الموضع لا غير؛ أي أننا نظل بإزاء مبتدأ يتطلب خبراً، إذ يمكن أن يرد السؤال عن الشمس. "ما شأنها؟" وهي مواجهتنا للأعمال التصويرية التشكيلية نستقبل العناصر المشكلة للصورة

دون أن يسأل مثل هذا السؤال، وذلك لأن ما يتعلق بالشمس في هذه الصورة لا يمتص من العناصر الأخرى المحيطة، وهي في حالتها هي "الحمير" و"الذباب"

وإذا كان الص التشكيلي - يحكم طبيعته وبالضرورة - لا يملك إلا أن يجمد اللحظة في المشهد الذي يكون عليه التركيز، إذ تتجاوز العناصر المشكلة لهذا المشهد في حالة ثبات ملتزمة وصعها البدئي، إذا كان الأمر كذلك فإن كل لوحة تظل بمثابة اقتراح يوحي إلى كل متلقٍ لهذه اللوحة بالحركة الظاهرية والحركة الباطنية المحتملة كذلك لكل عنصر من عناصرها، ولهذه العناصر مجتمعة، وليكمل بذلك الجمل التي ذكر المبتدأ في كل منها ولم يذكر الخبر. فالشمس "تشوي الوجوه" مثلاً، والحمير "تنهق" أو "يتشمم بعضها بعضاً" أو "تحرك أذيالها بعنة ويسرة نهش بها على الذباب في حركة عصبية"، والذباب يحط على أجساد الحمير أو يستخفي في ظلها من حرارة الشمس، وهكذا. إنه مشهد يجمع بين الحر واللاحق، والأموات المنكرة، والقدارة التي تجلب الذباب.

وهذا ما سمعه البهائي "هالسطر الأول من قصيدته يقول

الشمس والحرير الهريفة والذباب

على مستوى البنية اللغوية والتركيب النحوي للكلام تصمم هذه العبارة ثلاثة مبدئات، كل منها يصلح لتأسيس جملة متكاملة نحوياً ومميدة مسموياً لكنها إذ بمعنى في قراءة القصيدة التماساً للوقوف على الأختار التي تكمل هذه المبدئات ما نلت أن نترك أننا صرباً نواجه مبدئات جديدة كلها مضبها في القراءة دون أن نعثر للمبدئات الأولى على جواب. وهي هذا المستوى يكون البياتي قد حدد - في الإطار اللغوي التصويري المشهد - العناصر المكونة للصورة على نحو ما يمكن أن ينجزها الفن التشكيلي حين يصنع بنية (يسمها التشكيليون "تكويناً") تجمع بين هذه العناصر، تاركاً للمتأمل حرية استيعاب البعد الحركي ومن ثم الدلالي لعناصر هذه البنية أو مكوناتها مجتمعة، وفي هذه العملية يتحقق البعد الجمالي (الغبي) لتلك البنية أو لذلك التكوين.

على أن "سوق الفرية" - وهو السوان الذي تحمله قصيدة البياتي - لا يقتصر على هذا المشهد، بل يمتد هذا المشهد ليكون موصولاً بعدد من المشاهد الأخرى التي تصنع في مجموعها المشهد الكلي الشامل (البانوراما) للسوق، وهي مشاهد شكّلت بالأسلوب نفسه الذي شكّل به المشهد الأول الافتتاحي، وفي هذا يختلف البهائي عن كثير من الفنانين التشكيليين الذين استوفقتهم السوق واتخذوا منها مادة لأعمال فنية، إذ اقتصر الواحد منهم في بناء لوحته الفنية على مشهد جزئي من مشاهد السوق، أو على سوق نوعية

(بمعنى أنها تتعلق بمفهوم واحد).

ومن أمثلة هذا لوحة "سوق العريش" للفنانة إنجي أطلالون، إذ ركزت الفنانة هي مشهد من هذه السوق تكثرش النسوة فيه الأرض وتجلسن أمامهن على الفراش الذي تجلس عليه ما حملن إلى السوق من أقراط وعقود وأساور وحلي من الأحجار الكريمة والمعادن، وأمامهن - أو أمام بعضهن - يفتش الأرض كذلك النسوة الراعيات في شراء شيء من هذه الحلي، أو يجلس القرفصاء وقد اصطحب بعضهن أطفالهن، هذا هو المشهد الأساسي في اللوحة، ومع أنه مشهد مقتطع من عالم السوق فإنه لا يتمصل عنه بهائياً. حقاً إن مشهد النساء هو الذي يأخذ بأبصارنا، وهو الذي يركز فيه كل مشاهد للوحة الفنية؛ لأن النساء فيه يشغلن الحيز المكاني إلا هامشاً صغيراً للغاية ينتميه إليه الراشي أحياناً، هو الهامش الذي يقول إن هذا المشهد النسوي هو مشهد في سوق تصمم عدداً آخر من المشاهد. ويمثل هذا الهامش في الشريط الضئيل الممثل لخلفية اللوحة، حيث تظهر مجموعة من البنات أو الخراف أو المعز، هلمس من سبيل إلى التمييز بين بعضها وبعض، كما يتمثل في الحمار المتهكم في التهام بعض الطعام.

وهكذا نحمل هذه اللوحة عنوان "سوق العريش"، ولكنها لا تقدم بانوراما لهذه السوق، بل تركز في قطاع بعينه منها هو الذي شد اهتمام الفنانة، وهو الذي شكلت عناصره - من منظورها - مشهداً مثوياً. وكان يمكن أن يلتفت مشهد الأعنام بأنواعها المختلفة، والواهب المختلفة، وحجومها المختلفة، وأوصاعها المختلفة، أو مشهد الحمير أو الجمال أو غيرها مما يجلب إلى السوق ليكون البيع فيه والشراء، وأن يكون لكل منها إنارته الخاصة، ولكنها اختارت - والفن اختيار - مشهد النسوة الذي قد يذكرنا بمشهد النسوة اللاتي جمعتن زليخة روجة المزيو وأعدت لهن متكاً، وقالت ليوسف عليه السلام الذي لفتها فيه. أخرج عليهن.. إلخ.

وإذا كانت إنجي أطلالون قد أنجرت لوحتها "سوق العريش" في عام ١٩٨٢م فإنها تذكرنا بلوحة أخرى للفنان رابع عياد كان قد أنجزها في عام ١٩٧٧م تحمل عنوان "بائعات السوق". وهو لا يحدد سوقاً بعينها في موضع معين، بل تطل سوقاً مطلقة، وإن كانت اللوحة تتم في وصوح على أنها سوق ريفية.

ففي هذه اللوحة يظهر أربع من النساء؛ اثنتان منهن تكثرشان الأرض، وأمام كل واحدة منهما سلة كبيرة (أو قفة) مملوءة بسوق من الثمار، فهما إذن بائعتان، والثالثة منهن تجلس القرفصاء أمام إحدى البائعتين، مصوبة نظرها إلى ما في السلة من ثمار، أما الرابعة

والأحيرة فتتفح حلف الثالثة حاملة سلة صغيرة خاوية ويصممتها غلام لحله أبها، وتوحي حركة يدها اليسرى وبظرتها بأنها تبحث عما تريد شراءه من السوق، وفي الركن البعيد من المشهد تظهر امرأة تحمل طفلها ظهوراً باهتاً لا يضيف إلى المشهد (أي التكوين الذي يضم النسوة الأربع والعلام) سوى فكرة الامتداد، بمعنى أن هذا المشهد جزء مقتطع من مشهد أعم هو مشهد السوق في شمولها.

وحين يذكر هذه اللوحة لراعب عباد لا بد أن يذكر له في هذا السياق - أعني سياق السوق - اللوحة الأقدم التي تحمل عنوان "سوق الجمال"، والتي أسجها هذا الفنان في عام ١٩٥٨م، فخص هنا لسنا بإزاء لوحة يركز فيها الفنان في مشهد بعينه من مشاهد السوق، بل يصور مشهداً لسوق موسمية في السوق التي يقتصر البيع والشراء فيها على سلعة واحدة هي هنا "الجمال".

ومن الواضح أن الفنان في هذه اللوحة ذات الخصوصية النوعية يلجأ إلى الاختزال، فلا يحرص عليها مشهداً لسوق ثمنان بالجمال وبالراغبين في البيع والشراء من التجار وأنباعهم، بل يقتصر المشهد على حقلين فحسب يملآن معظم فراغ اللوحة وكأنهما مجرد رمز للتوسع كله، في حين يعيب عن المشهد البائسون والمشترون، وكأن الهدف هو استمراس هذا النموذج من الجمال لما يتجسد في كلا الجميلين على حد سواء من قيم جمالية تتجلى في هذا السوق الذي تصنعه قوالبهما الصاعدة.

ولكن الأمر يختلف مع راغب عباد نفسه عندما نقف أمام لوحته المسماة "سوق الجرار"، وهي - كما يتضح من اسمها - ترمز سوقاً نوعية خاصة بسلعة "الجرار" التي تستخدم في الريف على نطاق واسع هي أغراض مختلفة، يأتي في مقدمتها جلب الماء إلى البيوت وحفظه فهي هذه اللوحة يظهر عدد كبير من الجرار من أنواع مختلفة، وأربع نساء من البائعات؛ اثنتان منهن في صدر المشهد وأمامهما عدد من هذه الجرار، واثنتان في الخلفية البعيدة ومعهما عدد آخر من الجرار. وهناك أربع نساء جئن إلى السوق للشراء؛ اثنتان منهن تجلسان القرفصاء وتنتظران إلى الجرار الخاصة بالبائعتين الأولىين، ومعهما طفل، والثالثة واقفة تطلب بين يديها إحدى الجرار، أما الرابعة فتحمل بين يديها جرة يبدو أنها اشتريتها من البائعتين الأخريين في خلفية المشهد.

وهكذا يمود الفنان في هذه اللوحة إلى حشد العناصر الحمسية المختلفة التي تشكل المشهد المبسط في المكان كما يتجلى لعين الراشي، في الوقت الذي يكتفي فيه ضل آخر هو محمد صبري في لوحته المسماة "السوق الفوقي" في تطوان بالمغرب بالتركيز في معنى

الزحام الذي يميز السوق، حيث تتراعى لما أعداد كبيرة من الأشخاص بين جالس وواقف ومتجول في المكان، دون الاهتمام بالسلعة أو السلع التي تعرض في هذه السوق. والواقع أن البيئات لم يقصر تشكيله لمشهد السوق على نحو من هذه الأسماء التشكيلية التي برزت في أعمال هؤلاء الفنانين؛ فقد نظر إلى السوق من أفق مرتفع جعله يصير المشهد المريض الذي يصم صنوفاً مختلفة من المشغوف والكائنات. وفي وسعنا أن نعين هذه الشخصيات وهذه الكائنات وفقاً لتساق وقوف الشاعر عليها في السوق على النحو الآتي، ملتزمين هبات الشاعر نفسه:

الشمس والشمس الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحقق في الفراغ

وصياح ديك حر من قفص، وقديس صغير

والذباب

والحاصدون المتسبون

والعائدين من المدينة

وأجساد النساء

وخوار أبقار، وبائعة الأساور والمطوّر

وبنادق سود، ومحرقات، ونار

تخبو، وحذاء يراود حفته الدامي النعاس

والشمس في كبد السماء

وبالعات الكرم يجمعن المال

والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة والذباب

يصطاده الأطفال، والأفق البعيد

وتثاؤب الأكوخ في غاب النخل

هناك - إلى جانب المشهد الأول الذي سبق أن عرضنا له - مشهد الأيدي التي تتداول حذاءً قديماً لأحد الجود يعرضه عليهم هذا الجندي ليشتريه من شاء منهم، وهناك مشهد الملاح الذي يندق بعداً في الصراخ وإن كان في الواقع يحقق في أغوار نفسه، ومشهد الديك الذي حر من قفصه وهو يصيح. وهكذا تتحرك عين الراي بين هذه المشاهد لتقف مرة على القديس الصغير، وأخرى على الحاصدين، وعلى العائدين من المدينة، وعلى

أجساد النساء المتحركات هي هراغ السوق، وعلى الأبقار، وعلى بائعة الأساور والعطور التي تذكرنا بلوحة "سوق العريش" التي سبق الحديث عنها من أعمال الفنانة إسجي أملاطون... إلى أن يصل في نهاية المطاف إلى مشهد الأكواخ البعيدة التي تتراعى متكاسلة من خلال أشجار المحول المتكاثرة، وكان عين الراي المصور (وهو الشاعر هنا) قد تحركت بما هي المشاهد الجزئية للسوق لتنتهي بما إلى الحلمية البعيدة للمشاهد كله كما يصنع الفنان التشكيليون عندما يهتمون بتشكيل حلقة لوحاتهم، وهي دائماً ذات دلالة خاصة تدكس على المشهد الأساسي في صدر اللوحة.

ومع ذلك فالمشهد العريض للسوق كما يشكله البياتي لا يقتصر الأمر فيه على جمع عدد من المصدرات (من الشحوص والكائنات) المختمة التي تنتمي إلى السوق في الريف، وهو ما يمكن أن يصفه أي فنان تشكيلي، ولكنه جاوز الأشكال والأوضاع الخارجية لهؤلاء الشحوص على وجه الخصوص لكي يصور في هذه المرة شيئاً لا ينتمي إلى الخارجي الظاهر للعين، بل يمثل حركة باطنية يمكن أن نسميها حائطراً أو هاجساً أو رغبة أو ما شاكل ذلك.

مثال ذلك مشهد الفلاح الذي يحرق في المراع - إن أي فنان تشكيلي متمكن يستطيع أن يرسم لوحة (من الواقع أو من خياله فليست هذه هي المشكلة) لرجل فلاح يحرق في المراع. وعندئذ يدرك كل من يشاهد هذه اللوحة هذه الحقيقة الأولية، وربما اكتفى بعض المشاهدين من ذلك بالقيمة الجمالية لهذا الأداء السي، وقد يجاوز بعضهم ذلك إلى حدس ما بمكر الفلاح فيه وهو يحرق في المراع فيرى كل واحد في هذا رايأ، لكن يظل المشهد نفسه مستقلاً عن كل هذه الاجتهادات، وإن كان مفتوحاً لكل اجتهاد. إن اللوحة التشكيلية بهذه المثابة تمد مبتدأ لجملة عاب الخبر عنها، وكل قارئ (مشاهد) للوحة يستطيع - إذا شاء - أن يتمثل الخبر العائب على نحو من الأنحاء وهذا ما يصنعه البياتي في المشاهد التي يشكّلها في اللغة، أو التي يرسمها بالكلمات كما كان يفعلو لثرار قباني أن يقول ولكن البياتي الذي سبر الشخصية ووقف على حركتها الباطنية يستطيع أن يضيف إلى المشهد المادي الموضوعي بمبدأ مضمناً ذاتياً حين يفتح قوساً هي أثر المشهد ليقول كلاماً يعني جيداً أن معناه باهى نهائياً أن يجسّد مادياً وموضوعياً في المشهد المرثي المحسوس ومن ثم نجد البياتي يقول:

... وفلاح يحرق في المراع:

(في مطلع النعام الجديد)

يداي تمثّلان حتماً بالتقود

وسأشتري هذا الحذاء)

إن هذا القول الوارد بين قوسين لهما في المشهد، ولكنه البعد الدلالي للمشهد كما تمثله العنصر الشاعر، إنه يعكس الأمل والرغبة وحلم اللحظة الذي كان الصلاح يحدث به نفسه وهو "يصدق في المراء"، هذا القول الذي يستطلق الشخصية على نحو ما يعرف بالمحاجة (المونولوج الداخلي) يشير في وضوح إلى أن البهائي هما بقراً المشهد من داخله، أو بالأحرى يسمح لنا أن نقرأ المشهد من داخله، فيكشف لنا بذلك عن وعي الشخصية.

والشيء نفسه يتكرر في عدد من مشاهد السوق الجزئية التي أقمنا بها، فعلى أثر ذكر القديم الصغير يفتح الشاعر قوساً ليقول:

(ما حلك جلدك مثل ظفرك

والطريق إلى الجحيم

من جبة الفردوس أقرب)

إنها الموعظة التي يتكلمها رجل الدين، والتي تعطيه شرعية الوجود في السوق.

والشيء نفسه يحدث عند ذكر الحاصدين المتعبين:

والحاصدون المتعبون

(زرعوا، ولم نأكل

ونزرع، صاغرين، فيأكلون)

فالحاصدون المتعبون يحتلون زاوية من زوايا السوق ويمثلون مشهداً جريئاً من مشاهدنا، لكن الشاعر لم يكتب بأن يفرد لهم مكاناً في السوق، أو أن يمثلهم في المكان الذي احتاروه لأنفسهم بوصفهم شعوراً من شعور السوق، بل راح يقرأ علينا صورتهم من داخل وعيهم بواقعهم الأليم.

ويستمر هذا النسق في التصوير إلى أن نصل قرب نهاية القصيدة إلى مشهد بالتمات الكروم:

وبالتمات الكرم يجمع السلال:

(عينا حبيبي كوكبان

وسدرة ورد الربيع)

فصح في المشهد أمام بالتمات الكروم وقد فرغن من بيعهن وأخذن في جمع السلال المارة ولسان حالهن يتننى بعيني الحبيب الوضائتين وسدرة الحنون.

ويلاحظ أن كل الأقوال التي وردت بين الأقواس لم تكن تعين شخصاً أو أشياء مادية على نحو ما يرد في المتن الأول الأساسي للقصيدة، بل كانت هذه الأقوال ترد أصواتاً تهجس في نفوس شخوص المتن الأساسي؛ وهي لذلك لم تكن قابلة للتجسيد المادي المحسوس، إنها أصوات تسمع ولا ترى.

وعلى هذا النحو اجتمع في قصيدة البيهقي المرثي والمسموع: المرثي يتمثل في العناصر المادية الحسية المشكلة للمشهد، والمسموع يتمثل في أصوات المتن الإضافي الذي يعكس بالضرورة على معناها الأساسي.

إن البيهقي يتمثل بالواقعي الحسي في المشهد؛ لأنه مناهل التشكيل الجمالي الذي يحرم عليه كل فنان، ولكنه يضيف البعد الباطني للوجود الحسي إلى المشهد الواقعي فيرتفع به من واقعيته وحسنيته وتصيلاته، ولكنه لا يجرده من شهيته. إنه حريص على أن يقرأ حقيقة المشهد دون أن يعمي المشهد بعمه أو يحيله إلى مفهوم مجرد أو معنى مطلق، هالحمز الهريفة والذباب والصلاح الصغير الذي يحلم بالقود والديك والقديس الصغير والحاصدون المتمرصون... إلخ كل هؤلاء كائنات حقيقية أو كائنات لها حقيقتها التي يبصر بها الشاعر ويريد لنا أن ندركها. وعلى هذا الأساس تتراءى لنا "سوق القرية" عند البيهقي صورة مستعرضة (بانوراما) حقيقية بقدر ما تتطوي عليه من حقائق الحياة اليومية. وهي هذا الصدد يمكننا أن نوارى في هذه المرة بين سوق البيهقي وسوق صلاح عبد الصبور على سبيل المثال.

في قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافظي" من ديوان "أحلام الفارس القديم" مقراً لصلاح قوله.

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كأن الإنسان الأفي يهد أن يلتف على الإنسان الكركي

شمس من بينهما الإنسان الثعلب

عجباً

رور الإنسان الكركي في فلك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفتأ عين الإنسان الثعلب

وينوس دماغ الإنسان الأفي

واهتر السوق بخطوات الإنسان المعهد



قد جاء ليبقر بطل الإنسان الكلب  
ويمص نخاع الإنسان الثعلب  
يا شهضي بسام الدين  
قل لي: أين الإنسان... الإنسان؟

فكرة السوق عند صلاح تتعلق على نحو أساسي بالبشر! بالإنسان الذين يمشون السوق، وبما تخلقه مناسبة وجودهم في السوق من علاقات (انظر له كذلك قصيدة "السوق والسوق" من ديوان "أقول لكم"). والسوق التي يمرض صورتها علينا هنا هي السوق التي يتربص فيها كل فرد بالأحر ليملك به، إنها سوق لم يتمس مكان ابتعادها (أهي سوق ريمية؟ سوق قرية، أم سوق مدينة؟). وكذلك لم تتمتع نوعيتها، قلنا بدرى (أو برى هي المشهد) ماذا يباع فيها ويشتري ويتفق البياتي وصلاح هي اهتمامهما بالشحوص المتنوعين الذين يترامون في السوق، ولكن شحوص البياتي شحوص واقعيون، تراهم في السوق رأي العين، وتتعرف كأ منهم، رجلاً كان أو امرأة، بملامحه الخاصة المميزة، هي حين أن شحوص صلاح شحوص تجريديون. أو شحوص رامرة أكثر منها واقعية إيهام هي ظاهر الأمر بأس من الناس. ولكنهم هي الحقيقة كائنات حيوانية، أو هم صنف من الحيوان في رهاب إنساني. والمشهد كله أمثولي، لا يملك الفنان التشكيلي التقليدي أن يصوره في لوحة إلا إذا أقام تشكيكه على أساس من التعبيرية الرمزية. وفي كل الأحوال تخرج بنا فكرة هذه السوق من حدود الرمان والمكان لتضعا أمام حقيقة كلية بشعة، محوها أن الحياة الإنسانية (السوق الكبرى) قائمة في حقيقة الأمر على جملة من العلاقات غير الإنسانية. أو - إن شئنا الدقة - على علاقات حيوانية.

من هنا فإن مشهد السوق عند البياتي بقدر ما يظفر بالتفاصيل والمفردات الواقعية الحية المتنوعة، التي تشكل في مجموعها لوحة فنية لها أبعادها المكانيّة ولها حلميتها (شأن كل التصوير الفني التقليدي)، يقوم هذا المشهد عند عبد المصهور على الاختزال، فلا نرى أمامنا سوى مجموعة من الحيوانات يفتك فيها الأقوى بالأضعف، ويدعي أنه لا وجود لمثل هذا المشهد على مستوى الواقع الملمس، ولكنه يتحقق على المستوى الأمثولي كما سبقنا الإشارة.

على أن البياتي في مشاهدته التشكيلية التي يصوغها أو يرسمها بكلماته لا يتحرى الوقوف على تفاصيل المشهد الواقعية على نحو مطرد في كل شعره، بل يراوح بين هذا الأسلوب التشكيلي وأساليب أخرى: بين الواقعي والسيريالي؛ بين الكاريكاتير الساحر

والنَّشَقُ المنقش. ويكفي أن نقف الآن عند الكلمات القليلة التي استهل بها قصيدته عن شخصية "المخبر" (وهي شخصية بنهضة لدى الناس ولدى المثقفين على وجه الخصوص) لنعلم الصورة الكاريكاتيرية التي رسمها لهذه الشخصية يقول:

المسيد البرميل

فما بطله وبطلته فقاء..

هذه صورة كاريكاتيرية من الطراز الأول تقوم على اختزال الموضوع والتركيز في جانب واحد منه وتعظيمه في نحو يذكرنا بأسلوب النجاشي في "رسالة الترييع والتدوير".

هذا هو ما يواجهنا به البيهاتي عند الكلمات الأولى. ولكن القصيدة كلها مكرسة لرسم الأبعاد المادية والمعنوية لتلك الشخصية، فبعد أن يحدثنا عن المخبر كيف أنه "يلقط في عيوبه الحروف والحلوط والأرقام.. " كما تقتضيه مهنته يمضي فيحدثنا عن إتقانه للكذب والتزيير وزكوب كل موجه وعندئذ يعود إلى استكمال صورته المادية فيقول:

ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس

تفتح له قهها لقاء فلس

له قروور، التيس والخرثيت..

وهي هذا استئناف للأسلوب الكاريكاتيري الساخر، بل الهجائي الذي بدأ مع الكلمات الأولى في القصيدة وعلى الرغم من حسية العناصر التي يشكل الشاعر منها هنا جانباً من صورة المخبر المادية (الثديان، المومس، الشمس، المسافان، القرون، التيس، الخرثيت) يابس هذا المشهد أن يكون واقعياً، وذلك لأن الجرس الخاص بالمومس في هذا المشهد (مومس عارية في الشمس، تفتح ساقها لقاء فلس) ليس أصلياً، ولكنه مستجلب لمرض بلاعي يتعلق بالثديين المستترحين العناصر بالمخبر، ولأن الشاعر يريد أن يجعل - على غير المألوف - في رأس هذا المخبر عدداً من القرون، منها ما ينتمي إلى التيس، ومنها ما ينتمي إلى الخرثيت وعلى هذا النحو يجمع البيهاتي في هذا المشهد بين الأسلوبين الواقعي والأمثولي، ليكمل الأمثولي في خدمة الواقعي على مستوى الأداء الجمالي العام.

وعلى هذا النهج هي الجمع بين مرذلات من الواقع وكائنات أو تكوينات أمثولية نقرأ في المقرة التاسعة من قصيدة "عن وصاح اليمن والحب والموت"، من ديوان "قصائد حب على بوابات العالم السبع"، قول البيهاتي:

ميتٌ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف

مت بصندوق والقيت ببشر الليل  
محتقلاً مات ممي السر، ومولاتي على سريرها  
تداعب الهرة في برامة، تطرّز الأقمار  
في بردة الظلام..

فمشهد الأميرة أو المرأة المتممة الراقدة في سريرها تداعب هزلها في برامة إذا نحن  
وقعنا فيه عند هذا الحد كان مشهداً يتراسل مع مشاهد كثيرة لدى الفنانين التشكيليين  
ويضمن إنتاج عمل فني متقن، ولكن البياتي يضيف إلى هذا المشهد المحتمل على مشهد  
الواقع عصباً تشكلياً مكملأً له ولكنه غير محتمل على صعيد الواقع، يتمثل فيما تقوم به  
الأميرة - إلى جانب مداعبتها للهرة - من تطرّيز للأقمار في عباءة الظلام. إن هذا الجزء  
الإضافي ينتمي إلى عالم آخر، هو عالم الحلم الذي يسمح - صون ما يسمح به - بأن  
يصبح غير الممكن ممكناً. وعلى هذا النحو اجتمع في هذا المشهد الواقعي والخيالي  
الممكن وغير الممكن.

ويصل البياتي أحياناً إلى الطرف الأقصى الآخر من واقعية المشهد حتى ليصبح تشكيل  
المشهد لديه سيرياً أو أقرب ما يكون إلى السيرالية. ويكفي أن نقف من هذا في المقرة  
الأولى من قصيدته "أولاد وأحترق بحبي" في ديوانه "قمر شيراز" عند قوله عن "لارا"  
الشخصية التي اكتسبت لديه (مثل "عائشة") بعداً أسطورياً:

.. أراها في قاع جحيم المدس القطبية تشنقني بصفاثرها وتعلقني  
مثل الأرب فوق الحائط مشدوداً في حيط دموعي

فهذا مشهد سيرالي بمعنى الكلمة، لا يمكن أن يتشكل على هذا النحو إلا في منطقة  
اللاشعور التي يمكن أن تمتد إلى فيها صمائر الرأه جبل مشبعة، ويتحول الشخص إلى  
أرب مذعور، وتصبح الدموع خيطاً يشده فوق الحائط. وأعتقد أنه لو قدر لفنان تشكيلي  
أن يرسم لوحة لهذا المشهد على هذا النحو لحكم عليها المشاهدون بأنها عمل سيرالي،  
حقاً إن حسية الأفراد ما تزال ملموسة، لكن العلاقات التي تربط بين بعضها وبعض  
تجاوز هذه الحسية وتدخلها في باب الغريب والمدهش.

والواقع أن البياتي في هذه القصيدة تمسها يمل في وضوح عن علاقته بالمر التشكيلي  
(وأنا أعرف شخصياً علاقاته الحميمة بكثير من الفنانين التشكيليين)، ويدل على أن  
ثقافته التشكيلية لم تكن مجرد خلفية من خلفيات نشاطه الإبداعي الشعري، بل كانت تعلن  
عن نفسها إعلاناً في جسم القصيدة، وتشكل لديه المدس الشعري نفسه. والفقرة الثانية من

هي لوحات "اللوهر" والأيقونات

هي أحزان عيون الملكات

هي سحر الممودات

كانت "لارا" تروي تحت شعاع الموت الذهبي وتحت شعاع

النور

الفارق هي اللوحات

تدعوي، فأقرب وجهي منها، محموداً أبكي

نكن بدأ تمتد فتمسح كل اللوحات وتضمي كل الأيقونات

تاركة فوق شعاع الموت الذهبي بصيصاً من نور لنهار مات

والأمر هنا لا يتعلق بمجرد ذكر لوحات متحف اللوهر والأيقونات، وإلا كان ذلك مجرد استمراس من الشاعر لشاعته، وذلك مسلك ممحوج من أي شاعر، ولكن المهم هنا هو أن هذه اللوحات والأيقونات اكتسبت بعداً دلائياً حاصاً عندما كانت "لارا" تلوح له من خلالها؛ فقد أصبحت "لارا" عليها بعداً أسطورياً وحولتها من مشاهد حسية إلى كائنات حية، حتى إنه ليسمع دعائها - أو يتوهم ذلك فلا بأس - فيقرب وجهه منها، ولكنه سرعان ما يدرك الحقيقة عندما تمتد يد فتمسح كل اللوحات وتخفي كل الأيقونات؛ إذ لم تكن "لارا" هي الواقع هناك، إن ظللاً من أسطورة "بيجماليون" تتراءى لما هنا هي خلقية الفكرة، فالقصة تقول إن "بيجماليون" كان نحّاتاً، وإبه صنع تمثالاً لقناة هي قمة في الجمال تدعى "جالاتيا"، وإن التمثال كان غاية في الإتقان حتى إنه تمسّحها به، وإذا كنت أقول إن ظللاً من هذه الأسطورة الإغريقية تلوح في خلفية تمثيل البياتي فإن هذه الأسطورة تعود فنملي عن نفسها في وضوح حين نقرأ في الفقرة العاشرة من القصيدة نفسها قول البياتي:

أرسم صورتها فوق الثلج فيشتعل اللون الأحمر في عينيها

والعسلي الداكن، يذو همها الكروي الدافئ من وجهي، تلثم

الأهدي بفنق أبدي، لكن بدأ تمتد فتمسح صورتها، تاركة

فوق اللون المغنول بصيصاً من نور لنهار مات

فمن الواضح هنا أن الشاعر تماهى مع النحات، فإذا كان النحات قد صنع تمثالاً لجالاتيا فقد صنع الشاعر صورة (أرسم صورتها) لـ "لارا". ولكن إذا كان المثال قد صنع تمثالاً جامداً لكائن بشري حي فقد أحال الشاعر - على النقيض - الوجود الجامد (الثلج)

إلى كائن ينهض بالحياة، هو "لأرا" الساحرة التي يشتمل اللون الأحمر والمصلي الداكن في عينيها، ويدنو منها الكرري الدافئ من وجهه، وتلتصم الأيدي منها ومنه في عنق أبدي. لكن الحقيقة ما تلت أن تملن عن نفسها "فالمصورة لن تكون أبداً بديلاً من الكائن الحي مهما بلغت درجة إتقانها - إن "لأرا" الحقيقة قد تتجلى في الصورة هنا أو هناك، ولكنها تظل دائماً أبعد من أن تمسك بها اليد هنا أو هناك، قد ندركها - أو نتصور أننا ندركها - هي تشكيل مادي تتفاعل معه مشاهدة أو قراءة في لوحة تشكيلية أو قصيدة شعرية، ولكنها تملك في اللحظة الأخيرة أن تفر من بين أيدينا وتختلنا.

وهكذا تنوعت أساليب البهائي في تشكيله صوراً للشخصيات والكائنات الحية وغير الحية، وتصاعدت من مستوى الواقع الملموس بتعصباته الجاسنة، حيث تقف حقائق الحياة اليومية صاعدة للضمير الإنساني، إلى المستوى الأسطوري الذي يحاول اقتناص حقائق الوجود الممرية للروح والمراوغة في الوقت نفسه.

## جدل الذات والآخر

### في "أبجدية الروح" عند عبد العزيز المقالح<sup>(٥)</sup>

الديوان موضوع الحديث في هذه الليلة هو ديوان "أبجدية الروح" للشاعر اليمني 'عبد العزيز المقالح' والشاعر عبد العزيز المقالح من أبرز الشخصيات الأدبية في اليمن المعاصر بما قدم من شعر ومن دراسات حول الشعر. وعبد العزيز المقالح من شعراء المدرسة الجديدة في الشعر المعاصر وهي الهمس على وجه الخصوص، ولعله أبرز هذا الاتجاه الشعري في اليمن؛ فقد كتب في الشكل الشعري الجديد منذ بدايات الستينيات، واستمر على هذا الأسلوب في الكتابة حتى يومنا هذا، وهو من الشعراء الذين يتميز شعرهم - بصيغة عامة - بقدر كبير من السماحة؛ فهو يعطي نفسه دوى التواء ودوى إغماس، وفي الوقت نفسه يبدو عمله الشعري معبراً تعبيراً حقيقياً عن إنسان يعيش أزمته الخاصة التي لا تتصل من أزمة وطنه بحال من الأحوال، ويماني في صمته لأنه أميل إلى الصمت، وسرى كيف أن الصمت يعني عنده شيئاً أكبر من الكلام بل أكبر من كل كلام، وأصنق وأحق وأجدر بالاهتمام من أي كلام، فيه التواصل البالح الشديد، المغاير لكل ما هو مألوف من طبائع الناس في زماننا، وهذه أيضاً قدر من إنكار الذات لا يمكن أن يحبطه الإنسان الذي عرّفه عن كتب، وفيه كثر من الخصائص والصفات التي تجعل منه إنساناً قبل أن يكون شاعراً أو كاتباً أو ناقداً.

وحين شرعت في قراءة هذا الديوان، وعنوانه كما ذكرت "أبجدية الروح"، كان طبعياً من البداية أن يستوقفني في هذا العنوان كما يستوقف أي سامع أو قارئ له أنه يرتبط بشيء أو أنه مدخل إلى شيء يتعلق بالجانب الروحي في الإنسان؛ فالكلام هنا عن الروح

(٥) من المعاصرة التي ألفت في الجمعية المصرية للنقد الأدبي (موسم ١٩٩٦/١٩٩٧م).

والأبجدية ونسبة الأبجدية إلى الروح. والأبجدية كما نمرها هي الحروف الأولى التي نصنع منها لمتنا كل اللمة في أشكالها تقول إلى أبجدية بسيطة؛ إلى مجموعة من الحروف. وبعد العزير المتفاح قد احتار عنواناً لديوانه "أبجدية الروح"، أي - بعبارة أخرى - الحروف الأولى التي تصنع الروح منها لفتها الخاصة؛ فهي لمة الروح إذن إذا شئنا أن نعلم، ولكنها لمة تقف على عتبات الروح ولا تصل إلى مدى بعيد في صميم الروح، إنها مدخل إلى الروح إذا شئنا أن نبر عن التجربة في هذا الديوان من واقع الديوان نفسه. وقد فكرت - عندما قرأت الديوان - في أن أصعب مواقفه، وأن أرى جُماع التجربة فيه من منظور الخطاب الشعري الذي يشتمل عليه والذي نتوقه - بطبيعة الحال - عندما نقرا ديواناً من الشعر.

ديوان الشعر جزء من سهرة طويلة لحياة الشاعر، وهذا الجزء يرتبط بمساحة من همومه بلا شك، ربما كانت هي الهموم نفسها التي طرحنا من قبل ولكن يُعاد طرحها بشكل آخر أو يُعاد النظر فيها وعلى كل حال يمكن أن يكون لكل ديوان خطابه الخاص في إطار خطاب أعم وأوسع لكل أعمال الشاعر، فهناك ثلاثة مستويات على الأقل للخطاب الشعري

١- الخطاب الشعري الذي يقف عليه في ديوان شعر.

٢- الخطاب الشعري الذي يقف عليه في أعمال شاعر.

٣- الخطاب الشعري الذي يقف عليه في مجموع أعمال جملة من الشعراء.

على أن هذه ليست هي كل مستويات الخطاب؛ إذ يستطيع أن يقول كذلك إلى القصيدة الواحدة يمكن أن تكون خطاباً شعرياً بمعنى ما، والمسألة تتوقف على ماذا نقصد بالخطاب. ولا شك أن فكرة الخطاب تستبعد جريئاً أو مرحلياً على الأقل فكرة "الشعرية" إلى حد ما، مع أننا نقول: إن الخطاب الشعري نوع من الخطاب يرتبط بالشعر بمعنى خاصة لكن فكرة الخطاب بطبيعتها من شأنها أن تلمس على الخصوصية الأخرى التي تنتمي إليها فإذا كانت الشعرية جزمياً لا يمكن التهاون في شأنه بالنسبة إلى الشعر فإن الخطاب من شأنه أن يجعل هذه الشعرية في خلفية الاهتمام، لا لأنها غير مهمة في هذه الحالة، ولكن لأنها تبدو عندئذ كما لو كانت شيئاً مفروضاً منه؛ بمعنى أنه لماذا نتحدث عن شعرية الشعر الذي هو شعر؟ فهذا يصبح صعباً من تحصيل الحاصل لا جدوى منه، ولا إضافة فيه، ولا أهمية له. إلا بقدر ما نستكشف أبعاد الخطاب الذي يشتمل عليه العمل، وعندئذ يصبح الكلام عن الخطاب شيئاً متعلقاً بمحتج الخطاب في الدرجة الأولى.

وبعلاقة منتج الخطاب بنفسه، وبالأخر، وبالأخرين إذا تعددت وجهات النظر أو تعددت العناصر التي يدخل معها هي علاقات؛ أي بحجم علاقات الشاعر مع نفسه، ومع الآخر، هي كل أشكال هذا الآخر؛ فهذا الآخر يمكن أن يكون فرداً، ويمكن أن يكون جماعة، ويمكن أن يكون وطناً، ويمكن أن يكون طبيعة، ويمكن أن يكون هو الله. إن كل هؤلاء هم آخر بالنسبة إلى الشاعر، والخطاب الشعري من شأنه أن يقع بالضرورة - ضمن ما يقع - في هذه المنطقة التي يكون فيها بين الشاعر والآخر هذا النوع من الاتصال. خطاب الشاعر إذن، أو الخطاب الشعري، من شأنه أن يفصح عن ذات الشاعر، أو الذات الشعرية إن شئنا، وعن الدوات الأخرى التي تتراعى هذه الذات من خلالها؛ أي أنها تصبح بمثابة المرأة التي تتجلى فيها ذات الشاعر فيري فيها نفسه؛ فهي موطئة من أجله؛ أي من أجل الوقوف على ذاته، وممرضة هذه الذات والوعي بها، أو ليريد من الوعي بها، أو تجديد الوعي بها، وفقاً لما يمحاه الآخر للذات من وسائل تمثيلها على التصبر والفهم والاستكشاف.

الخطاب في الشعر يكون من الذات إلى ذاتها، ويكون من الذات إلى الآخر، كما يكون من الذات في منظور الآخر، ويكون كذلك من خلال التماهي أحياناً مع الآخر. إنها أشكال مختلفة من العلاقات، بل يمكن أن تصل إلى شبكة بالغة التعقيد من العلاقات عندما يضع أمامنا مربع العلاقات الأولى: أعني علاقات الخطاب: خطاب الشاعر إلى نفسه، وخطاب الشاعر إلى الآخر، وأيضاً خطاب الشاعر عن الآخر؛ لأن هذا وارد تماماً. على أن الخطاب عن الآخر ليس من أجل الآخر علة، ولكن من أجل الذات أيضاً، وهذا يعني أننا ينبغي لنا أن نتذكر دائماً أن الذات هي هدف الكشف، فإذا كان الخطاب من الذات إلى ذاتها، أو من الذات إلى الآخر، أو كان من الذات عن الآخر، أو كان خطاب تمام مع الآخر (وهو ما يمثل الصلح الرابع في المربع)، فسنستطيع أن نقول إجمالاً: إن الآخر في أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرأة التي تتجلى فيها الذات لذاتها؛ التي يمتدح فيها ومن خلالها وعي الذات بذاتها؛ التي تجد فيها الذات طرقاتاً لتحقيق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلى نفسها. كل ذلك يمكن أن نستعرضه متقاطعاتاً مع الأحوال التي تمرص للشاعر فيما يتصل بإقباله أو نفوره؛ بتقبله للأشياء أو رفضه إياها؛ بوعيه بها أو لا وعيه؛ أي بالعلاقات الإيجابية والسلبية التي تربط بين الشاعر والأشياء. الذات إذن يمكن أن تطرح ذاتها من خلال الآخر كما قلنا:

وما بالخطاب إليه،

وما بالخطاب عنه،



وإما بالتماهي معه.

هذا فصلاً عن انقسامها لكي تكون موضوعاً لذاتها في بعض الأحيان.

كل ذلك الاستجلاء لوعي الذات، أعني استجلاء الذات لوعياها، استجلاءها أو إدراكها حقيقة موقفها في الوجود، في الزمان وفي المكان، الآن وما بعد الآن، هنا وهناك، كل ذلك داخل في تصميم الوعي الذي يترسب نتيجة للعلاقة أو نوع العلاقة التي تربط الذات بالآخر، بل إنه عندما يكون الآخر هو التاريخ أو ما يحدث في الآن فإن هذا الآخر كما يمكن أن يكون تفهماً من الذات لذاتها؛ أي وسيلة فهم الذات لنفسها، قد يكون الآخر أيضاً سبباً لمذاهبها، والفكرة الوجودية المشهورة تقول "الآخرون هم الجحيم". فالآخر يمكن أيضاً أن يكون سبباً أو أداة من أدوات التأثير في الذات سلباً بكبتها؛ بتصديق الرؤية أمامها، بالتسلط عليها.

ولعلنا نتذكر في هذا السياق أنه كلما حدث مزيد من الكشف للذات أصبحت - حينئذ - خاضعة أو أكثر خضوعاً لقتضيات لم تكن في حساباتها؛ أي أن الكشف - تكشف الذات - يخلق لها عندئذ مشكلة بدلاً من أن يحل مشكلة. هذا ما أريد أن أوضحه وما أرحو أن يكون واضحاً، وهو أن المزيد من كشف الذات لنفسها؛ أي المزيد من معرفة الذات لذاتها، ليس حلاً من الحلول التي تريح الذات، أو ليس من باب تيسير الأمور على الذات كما يبدو في ظاهرها، بل أقول: إن العكس قد يكون هو الصحيح؛ أي أن أعباء الذات عندئذ تزيد، إذ إن همومها تتزايد بقدر ما يتزايد وعيها بذاتها، إن هذه مسألة بدئية، فالوعي بالذات على الرغم من جدواه ومن أهميته ومن ضرورته هو أيضاً عبء جديد يضاف إلى الذات، وبطبيعة الحال عندما يكون الآخر وسيلة أو أداة تمذيب للذات فإنه يمكن أن يشكل في الحقيقة أزمته في هذه الحالة، يستوي عند ذلك أن يكون الآخر طرداً أو يكون جماعة، أن يكون حتى صديقاً أو عدواً، لأنه في كل الأحوال هناك عذاب للذات يتحقق بشكل أو بآخر بغض النظر تماماً عن موقف الآخر من هذه الذات، إلا في حالة وحيدة - فيما يبدو - تخرج بنا من هذه الدائرة القائلة للذات؛ القائلة للذات لأنها هي التي تسمى إليها؛ فبطبيعة الذات وطموح الذات ورغبات الذات كلها تسمى بها إلى هذا النوع من العلاقات مع الآخر. وكما قلت فإن هذا بقدر ما يكون سبباً لوعي الذات يكون عبئاً جديداً عليها، إلا - فيما يبدو لي - في حالة واحدة، هي حالة العلاقة مع السماء؛ العلاقة مع الله، فهنا يمكن أن نأخذ العلاقة شكلاً آخر بالنسبة إلى الذات فنكون خلاصاً؛ أي تكون هذه العلاقة بمثابة الخلاص للذات الشاعرة؛ الذات التي اكتشفت ما اكتشفت، ووعت ما وعت، فرادت كارتها

بتمسكها، وراد حريها، وراد صجرها، وزادت كل الهموم التي تؤرق عليها حياتها بالضرورة، إلا أن تتوسط هذه العلاقة بين الذات والله، وهنا يتشكل موقف آخر جديد هو موقف الحلاص! حلاص الذات من كل المذابات التي تمنيتها في واقعها وفي علاقاتها بكل أنواع الآخر ومن هنا، وفي هذا الديوان، وفي أشياؤه من الدواوين التي صرنا في وقتنا الراهن بألمها، والتي تنحو نحواً - كما يقال - صوفياً (وهو ليس صوفياً بالمعنى الصحيح، ولكنه صرب من الميوس الروحي لا أكثر، دون أن تفقد الذات بطبيعة الحال الأرض التي تقف عليها)، قد يحدث أن تصطنع الذات معراجاً لها أو أكثر من معراج إلى السماء، مستفيدة من 'المعراج الأول' بحملواته المحتللة، بفتوحاته ومكاسبه، ويصطنع الشاعر ذلك كله لا ليتنهي في المعراج إلى نهاية تخصه هناك وليس على هذه الأرض، بل إنه يمي تماماً أنه مهما صعد واتصل، واستكشف وعرفه طين ذلك كله سيمود معه إلى الأرض، لكن بأمل أن تكون هذه العودة حيراً للأحر يستطيع أن يصنعه الشاعر، ويكون الشاعر بذلك قد عرف طريقه ومهمته في الحياة التي تعوضه عن كل العدايات والمتاعب التي يعاينها.

ولا يشارك هذه العلاقة في قوتها وأهميتها بالنسبة إلى الذات الشاعرة إلا الشعر نفسه: العلاقة الذات بالشعر تأخذ المسار نفسه، والمقصود هو الشعر عندما يكون صادقاً وحقيقياً ونورانياً، بمعنى أنه ليس بالضرورة أن يكون إلهياً، ولكن من الممكن أن يكون بورانياً، أو يكون بورانياً فيه شفاقية الفكر، وشفافية الروح، وشفافية الرؤية، فكل ذلك يكون في الشعر بمثابة تصحيح للأحر الذي يحتاج إلى من يأخذ بيده أو يصحح له المسار. بهذه الخطوة الأولية في تحديد أفاق الخطاب الشعري بالنسبة إلى الشاعر سأحاول أن أتمرك معكم في هذا الديوان، وخصوصاً أننا لم نتمتع إلى شيء منه، وأن كثيرين منا لم يتح لهم أن يقرؤوه أو يحصلوا عليه. ولذلك حرصت على أن تكون السماذج التي سأقف معكم عندها منه معبرة عن كل العناصر التي تطرقت إليها في هذه الكلمة التمهيدية منذ البداية.

في قصيدة بعنوان "هاتحة"، وهي أول قصيدة في الديوان، يطالع رؤية الذات لذاتها كيف تتشكل: كيف ترى الذات نفسها عند عبد العزيز المقاتل في هذا الديوان، يقول  
أما الممي بين حرائب الأرواح / داخل حصرة للوقت / خارج ورده  
للعشق / أخشى الله حين يقول لي أخطأت / لا أحشى من النار  
المضي بين حرائب الأرواح وداحل حصرة للوقت وخارج ورده للعشق، هذه هي أوضاع الذات التي تريد أن ترى نفسها، ولكن هذه الذات أيضاً التي تخشى الله لا تحشاء حين

تحطئ خوفاً من النار، فالمسألة ليست تتعلق بجنة أو نار، بمعنى أن علاقة الذات بالسماء؛ أي علاقتها بالله سبحانه وتعالى، ليست علاقة خوف من النار؛ أي قائمة على سلوك يأخذ من الحسبان أولاً وآخرأً الخوف من النار، المسألة ليست بهذا الشكل، والقيمة ليست هي هذا، ليست هي أن نحاف النار أو نرجو الجنة. وهذا المعنى بطبيعة الحال ليس جديداً جدة مطلقة كما نعرف، فهناك من قالوا بهذا المعنى من قبل، مثل رابعة العدوية والحسن البصري وغيرهما من المنصوفة. ويمكننا - بطبيعة الحال - أن نقول، إن كثيراً من الأفكار الصوفية أو اللامعات الصوفية تظل تعيش معنا، وتظل حية، وبمعناها يدخل في سيج تفكيرنا أحياناً دون أن ندرك مصدره إلا فيما بعد. وطبعاً أن ليس كل ذات تعي هذا الموقف على هذا النحو، ولكن الغالب أن تكون الجنة وأن تكون النار هما المهار الذي يحكم أعمال المرء وسلوكه. يقول الشاعر أيضاً مستأنفاً، أو نقول الذات

يحاصرني مزيف الروح

تهجري مرايا الحلم

يوعل في بياض دمي

سواد العصر/ عتمته

سئمت الشعر/ عمت العالم المفتون بالكذب الموه بالشعارات التي سطحت دم اتقار وهذا يصي في وصوح أن ها تمرأ على واقع أسود مظلم يشمل العصر كله، فالثمة موجهة إلى العصر كله، وإلى عتمة العصر كله وسواده. وهذا السواد لا يقتصر على الوجود الخارجي، ولكنه يتغلغل كي يفسد الضمير النقي؛ يفسد الدم الأبيض "يؤضل في بياض دمي سواد العصر".

إن كل ذلك يأتي إن من الخارج كي يحاصر الروح في هذه الذات حتى لا تتحرك. وقد قلت منذ قليل: إن الآخر قد يكون وبالأحرى أي أن معرفة الذات للأحر قد تكون وبالأحرى عليها، وقد تكون مؤذية لها، وهنا يتضح لنا هذا المعنى في هذه الأسطر القليلة: "سئمت الشعر/ عمت العالم الممتون بالكذب الموه بالشعارات التي سطحت دم الشار" فالكلام هنا عن الكذب الموه والسمام من الشعر الذي هو وعاء لهذه الشعارات وهذا الكذب الموه. هذا هو نوع الشعر المقصود، وليس المقصود بالبداهة هو الشعر [مطلقاً]. وإلا ماذا يكتب الشاعر هنا الآن؟ ماذا نكتب الذات أو ماذا نقول؟ وسيتضح أن هناك شيئاً آخر يمكن أن يحال إليه الشعر حتى يتضح لنا هذا المعنى، وذلك عندما يصبح الشعر كلاماً وكلاماً، مجرد كلام "عباري" أي الكلام الذي يخلو من التصاغة والبراعة والتلوه، وتقلب عليه حمية الواقع،

وتعلمه صباية الأشياء، ويسوده ظلام الوجود أو الجانب المظلم في الحياة، إن ذلك يجعل الشعر شيئاً بعيداً، ومن ثم فقد سئمته الدات.

إن الدات تحاور نفسها أحياناً، وهذا الحوار يصطنعه الشاعر في أكثر من قصيدة لكي يجد السلام مع نفسه إذا كل ذلك ممكناً. وفي الحقيقة يستخدم المصالح في هذا الديوان صيغة الحوار بين صوتين مختلفين داخل القصيدة الواحدة، ويصبح الحوار بين الصوتين في ظاهره كأنه كلام ورد؛ أي قول وقول على قول، ولكن مع التأمل يتضح أن القول والرد عليه هما قول للدات نفسها. إذن فالذات حتى في هذه الحالة يمكن أن تترد مقسمة على نفسها. لأنها تقول وتعقب على ما تقول: تقول الشيء وترد عليه من خلال صوتين يبدو أن كليهما لشخصين آخرين، ولكنهما في حقيقة الأمر هما صوت الدات. ويصطنع الشاعر هذا الحوار بين صوتين في قصيدة صوانها "صوتان"، إذ يستخدم ضمير المتكلم لأحد الصوتين، وضمير المحاطب للصوت الآخر، والحوار كله داخل نفس الشاعر. ولكن هذا التقسيم الظاهري والدرامي في متناه إلى حد ما يرسم خريطة لأفاق من المعاناة يعيشها الشاعر على مستوى تحقق الذات وتحقيق المعرفة الصحيحة ومستوى صبوات الروح كذلك، وخلال هذه المعاناة تستكشف الدات ركائز وجودها. يقول الصوت الأول:

لا تحزن إن الله معك

لا تحزن إن الشعر معك

لا تحزن إن الفقر معك

في هذه الأسطر الثلاثة من الواضح أن هناك تماهياً دالاً بين الله والشعر والفقر، إذ يتماهى في ذات الشاعر الإيمان "إن الله معك"، والشعر "إن الشعر معك"، والجوع والعري "إن الفقر معك"، وهذا الصوت أو هذه الرؤية أو هذا التمثيل يطالعنا في مواضع مختلفة من قصائد الديوان، كذلك تتشقق الذات عن نفسها لتتري ذاتها في قصيدة بعنوان "من مواقف سمها الصنعاني"، يقول الشاعر فيها:

مثل صوت المطر/ ليع السر في راحتي/ وهوى يستريح بأطرافها/

ابتل شخصي بماء الحقيقة/ وانثقت الروح عن نفسها/ عن فتى

داخل في السباق/ يرى نفسه عارياً يتلفح بالإثم/ هذا المسجي

هناك/ هنا رجل في الثلاثين من عمره يتمسكب/ تتشع آلامه

وخطيرته في القصائد في مضخة من كتاب/ ويكمل دورته/ يتلفح

بالخسوف والظل/ مستعملاً بالجنون/ وفي همه جزع وإبتهال

الكلام هنا عن شخصية تخرج من الشخصية نفسها، فمن هذا الفتى الداهل في السباق الذي يرى بعمه عارياً يثلمع بالإثم، وهذا المسجى هناك... رجل في الثلاثين من عمره يتسرب، تشع أثامه... هذه هي العاصر جميعها التي تراها الدات في ذاتها، تراها في نفسها، فتدمل عما يجري من تسابق حول مطالب الحياة ومآربها الفانية، إنه رجل في الثلاثين من عمره يتسرب، تشع أثامه وخطيئته في القصائد، فأثامه وخطيئته تتعلق بالشعر، والشعر هو خطيئته. وأظننا نتذكر هنا كلام صلاح عبد الصبور عن الشعر وكيف أنه خطيئته، فمكرة أن الشعر هو خطيئة الدات التي كأنها لا فكاك ولا مهرب منها هي المعنى نفسه الذي يتجلى هنا تشع أثامه وخطيئته في القصائد في صفحة من كتاب... ويكمل دورته. إلى آخره

ثم نأتي إلى الآخر بوصفه مرأة للدات، فتوقف عند قصيدة بعنوان "ابتهالات"، والوصع الذي يكون الآخر فيه مرأة للدات ربما كانت له أشكاله الكثيرة المحتملة، والمهم هو أن الدات عندئذ ترى نفسها في الآخر، ولكن في حالة إبقاء على الآخر كما لو كان له وجوده القائم المستقل الخاص، إنه وضع شبيه بالقناع وإن لم يكن قناعاً. هناك حالة أخرى يقوم فيها الآخر بوصفه مرأة للدات عندما تتقنع الذات قناع الآخر؛ أي عندما تتحد الآخر قناعاً لها. هذا وضع، وبطبيعة الحال تتحدث الذات من وراء هذا القناع عن ذاتها فتأخذ ما وراء القناع من دلالات خاصة بهذا القناع لكي تعبده إلى ذاتها. هذا يحدث نوع من التقنع كما قلت، ولكن يبقى للشخصية الآخر وجودها المستقل نسبياً. يقول الشاعر في هذه القصيدة المسماة "ابتهالات"

تملكت دات معماء شديد الظلام إلى مطلق الطهر / كان الفريد هناك  
يحدث أنصاره وتلاميذه / بعد أن عاد من مدن العشق معتثاً بالمحبة  
للناس والطهر (أي بعد معراج له، أو بعد رحلة روحية، عاد كي يحدث تلاميذه، عاد من مدن العشق كي يحدث تلاميذه معتثاً بالمحبة للناس والطهر والكائنات القريبة والكائنات البعيدة) قال لي.  
أيها الجاهل الجاحد الحق / إن التعصب أقمي / وإليك مهما ارتقى  
بك وجـدك / لمست سوى حـبـبـفـنة من تراب

طبعاً هذا الوعي بحقيقة أنه "مهما ارتقى بك وجدك لمست سوى حفنة من تراب"، وأن الإنسان لن يكون روحاً خالصة، وأن العنصر الترابي فيه يظل له وضعه وكيانه، ويظل جزءاً

من حقيقته التي لا يمكن أن تهمل، الوعي بهذه المسألة لم يكن يحتاج بطبيعة الحال إلى فريد الدين العطار، أو مراجعة كتاب "منطق الطير" له، أو العودة من مدن العشق بهذه الحكمة. لكن على كل حال نحن هنا نباشر كيف تحاول الدات أن تستند الحبرة المكتسبة إلى مصدرها؛ لكي تكون أوثق هي وقها عليها وعلى الآخر. وهنا يأتي الحديث الذي يدلي به فريد الدين العطار إلى الذات: "أيها الجاهل الجاحد الحق - إلخ".

هذا الحديث - بطبيعة الحال - هو حديث من الدات إلى ذاتها، وإن بدا لنا الموقف كما لو كان استلهاماً لشخصية لها حقها في أن تقول مثل هذا القول، وباختصار أريد أن أقول، إن للذات محاولات كثيرة تصطنعها لكي توحي بأنها تحصل من الخارج، ومن هذا ومن ذلك، ومن هنا ومن هناك، وهي في حقيقة الأمر تتحرك داخل نفسها. الدات تنقسم، ثم تمتد أنها وقد انقسمت قد صارت حقاً شخصين مختلفين، وأنه عندئذ لا بأس من أن يدور الحوار بين هذين الشخصين، وإن يأخذ هذا من ذلك ويأخذ ذلك من هذا، وكل ما في الأمر أنها عملية داخل الدات لا أكثر ولا أقل ما دعما نتحدث في إطار التشر بحثاً عن الأبعدية الآخر أيضاً وسيلة لطرح الدات لذاتها، لأزمتها ولرؤيتها من خلال خطابها إلى الآخر. وحدث الشيء نفسه مع الذات المازومة؛ فهي تطرح أزمتها ورؤيتها لهذه الأزمة - أيضاً - من خلال خطابها إلى الآخر.

ادات تعاطب الآخر، والآخر هنا - في هذا الديوان وفي بعض الأعمال الشعرية الشبيهة - الذي هو ملاذ للروح وللذات لكي تصل إلى سمائها ومهارتها ودرامتها الأصلية هو الله، والخطاب هنا موجه إلى الله سبحانه وتعالى، يقول الشاعر في قصيدة "حب للسماء"

فيا سيدي/ أنا في عالم الناس مرثون للمخاوف والحقود/ أمشي  
على قلق بأصابع روعي/ وأدبو على حذر من جراح بلادي/ لست  
الطبيب ولا صاحب الأمر/ ولكنني أتعذب حين أرى طمعة ترتقي عند  
باب المدينة/ باحثة عن بقايا طعام/ أو امرأة تتسول خبزاً لأطفالها/  
وأرى الموسرين وقد جمعوا من دماء البلاد ومن بؤسها/ وأقاصوا  
قلاعاً من المرمر الأدمي وأعمدة من عظام البشر

هذه هي عذابات، أو عذابات الذات تطرحها على الآخر. ولكنها ليست ادات في هذه الحالة، بل الآخر الذي هو عاصد الأمل في الحل/ مناهل الخلاص؛ لأن فكرة الخلاص ستزد بالضرورة في سباق يكون فيه الإنعمان معذباً بذاته وبالآخر، ويصبح لا بد من البحث

عندئذ عن الخلاص أيضاً، وكما قلت آنفاً، يختلف هذا كل الاختلاف عما يكون من خطاب الذات إلى ذاتها؛ أي أنه من المألوف أن تخاطب الذات ذاتها، وفي هذه الحالة لا يكون المخاطب هو "فريد الدين العطار" أو "سفيان الصنعاني" أو أي شخصية تتحد شاعراً، كما لا يكون الخطاب إلى الله سبحانه وتعالى، بل يكون الخطاب داخلياً بين الذات وداتها مباشرة، وبشكل واضح لا لبس فيه ولا يحتاج إلى تأويل. يقول الشاعر في قصيدة عنوانها "ورقة من كتاب الأندلس".

أيها القلب كن واحداً في مساحات حزنك / هي أبجدية رفضك / كن  
سيداً في خطاياك / لا تقرب النهر إلا وحيد الخطى / وامنع الخوف  
حصرة عيني / لا تقترب من كتاب الرحام / ولا تحتمي بدخان  
المرايا / ولا ترتجى في المدى أحداً / وانتظر لحظة الموت وسط العراء الكثيب  
من الواضح أن الكلام موجه هنا من الذات إلى ذاتها مباشرة بلا تأويل أو احتياج إلى إسقاط على الآخر أو إلقاء جره من العبد عليه؛ فالذات هنا تدعو ذاتها إلى التوحد، إلى أن تصبح كياناً موحداً لا ينقسم؛ تدعوها إلى ألا تنقسم.

أيها القلب كن واحداً في مساحات حزنك (أي واحداً ومفرداً أو  
فريداً من حيث التوحد في الوقت ذاته؛ أي كن واحداً بهذين المعنيين  
هي أن واحد. التوحد والتفرد) كن واحداً هي مساحات حزنك / هي  
أبجدية رفضك / كن سيداً هي خطاياك / لا تقرب النهر إلا وحيد  
الخطى / وامنع الخوف خضرة عيني / لا تقترب من كتاب الرحام /  
ولا تحتمي بدخان المraya (لا تدخل في عالم المraya والريف، ولا  
تطفئ وراء عمليات التمزيق والتزييف) لا ترتجى في المدى أحداً  
وانتظر لحظة الموت وسط العراء الكثيب.

مرة أخرى تطرح الذات ذاتها من خلال الآخر؛ فالحديث هنا يظل هو الخطاب الموجه من الذات إلى الآخر. لكن بما أن الديوان "أبجدية الروح" له معنى خاص في تحقيق الخلاص للذات وللآخر عن هذا الطريق، فالمخاطب مرة أخرى هو الله سبحانه وتعالى. يقول في قصيدة "رفياً":

يا صانع الصمء للمراعي / والنهر والسواقي / يا حاضراً في الظل  
والأمواج والفصول / أوجعتي الحشق وأصننى قلبي المرقع الرحيل / يا  
سهيدي ما كنت قبل أن تراك روعي تجنيتك في دمي / وفي براءة

الأشياء هي مواقد المشب وعبر لوحة الأسيل/ ما كنت أدري من أنا/  
ما الميب/ ما الصعو/ وما التدي/ ما كنت أدري عمري الجميل  
وفي هذه القصيدة نفسها يقول الشاعر:

حرف أنا/ كشيبة جملة هبطت بي/ أسكنتني مدائن الأوراق/ منفي  
الحرى/ حيث لا مرقى ولا سبيل/ وهجاء رأتك روحي/ لم يكن  
حلماً/ ولا وهماً/ رأتك بعد أن صار لها الحزن رفيقاً والبوى دليل

هذا الخطاب - كما قلت - موجه من الذات إلى الآخر، لكنه اتخذ وسيلة لكي تعرض  
فيه الذات ذاتها، هاندات أوجعها العشق (هذا واضح)، وأضنى الرجل والصباغ القلب منها  
قيل أن يكون اللقاء "ما كنت قبل أن تراك روحي تجتليك في دمي وفي براءة الأشياء"، لم  
يكن هناك ذلك التواصل، بل كان هناك انمساك في شيء آخر أو هي أشياء أخرى، لكن  
الطريق إلى الله لم يكن قد تراءى بعد، ولذلك "ما كنت أدري من أنا": أي أن الذات كانت  
تجهل ذاتها على الحقيقة: "ما كنت أدري من أنا/ ما القيب/ ما الصعو/ وما التدي".  
كل الأشياء لم تكن قد دخلت في دائرة المعرفة أو هي دائرة العرفان؛ أي أن فهم الذات  
هنا للعب والسعو والسدى هو على الحقيقة أو على المعنى الرمزي الصوفي على السواء؛  
فقد تفهم هذه الأشياء هكذا أو هكذا. وعلى أية حال لم تكن الذات قد تجلت وأصبحت أمام  
ذاتها، أو عرفت ذاتها، قبل أن يحدث ذلك الاتصال، ولكن عندما حدث الاتصال حدث  
العرف. المعرفة شرارة نتجت من هذا الاقتراب، أو هذا الاتصال بالآخر. ومرة أخرى  
تقرر الذات - "حرف أنا كشيبة جملة هبطت بي/ أسكنتني مدائن الأوراق/ منفي الحرى/  
حيث لا مرقى ولا سبيل/ وهجاء رأتك روحي"، فهذا هو التحول؛ تحول الوعي والدخول في  
دائرة تعرف الذات، وتعرف الآخر، وتعرف الأشياء جميعاً.

لننتقل إذن الآن إلى فكرة الخلاص؛ أي عندما يكون الآخر ملائماً للذات تجد فيه  
وعنده خلاصها، بعد أن رأينا كيف أنه يمكن أن يكون سبب عذابها ومعاناتها،  
في قصيدة بمسوان "ابتهاالات" - وقد أشرت إليها قبل ذلك - نجد محاولة للخلاص؛  
لخلاص الذات وتطهيرها عن طريق الاستعادة بالتحول للخروج من دائرة الشرور؛ الشرور في  
الفس، والشرور في الأهل، والشرور في الأصحاب وفي الأعداء. لذا فإنه استثنائاً لما سبق  
يقول الشاعر:

إلهي أعوذ بك الآن من شر نفسي/ ومن شر أهلي/ ومن شر  
أصحابي الطيبين/ ومن شر أعدائي الفقراء إلى الحب/ من شر ما  
صنع الحب/ من شر ما كتب الملاحون/ ومن شر ما كتب الحافدون



كل هذا يشير إلى بحث الذات عن صفاء أصلها أو عن جوهرها الأصيل، وإلى سعيها من أجل التظاهر من كل موبقاتها، وبقيّة النص - ولن أطيل عليكم - تؤكد هذا المعنى ' فالملاد الإلهي الذي يشده الشاعر لم يَمَنْ قط - كما سبق أن ذكرت - أنه تخلى عن مسؤوليته إزاء الوجود وإزاء الآخرين، وقبل هذا وذلك إزاء الوطن، فما زال الوطن قائماً في قاع همومه الروحية، ولم ينفصل الوطن في صورته وواقعه، وهي تاريخه وأنيته، عن رؤية الذات يقول أعود بك الله من أرق في النجوم/ ومن قلق في صدور الجبال/ ومن خيبة في نفوس الرجال/ ومن وطن شامراً موته/ يهابط حبيته/ يتكبر خوفاً من الذاكرة

وهذا يعني الانهيار إلى الله سبحانه وتعالى والاستعانة به واستمانته على خلاص الذات وخلاص الوطن. ثم يتطور هذا بعد ذلك إلى نوع من معراج الروح تحقيقاً لكمال الذات، لكن المهم أن الوطن يظل في هذا السيلق قائماً في ضمير الشاعر. وقبل أن نصل إلى نماذج المعارج التي يحكي لها الشاعر عنها في بعض القصائد نتوقف لحظة عند نموذج التماهي مع الآخر. والتماهي مع الآخر هنا في هذا النموذج هو تماه مع الوطن، وهو يرد في سطرين يسميران من قصيدة 'اشتعالات'. يقول الشاعر: 'من يرتقي بروحي/ يرتقي بوطني من درك الوحشة والهباب'. وقوله 'من يرتقي بروحي' يمكن أن يجعله سؤالاً أيضاً، بمعنى 'من يرتقي بروحي؟ من يرتقي بوطني؟' (أي استشفاف) 'من درك الوحشة والهباب'.

لاحظ هنا بوصوح هذا الاقتدار بين الارتقاء بروح الشاعر، أي بالذات عندما ترتقي، وارتقاء الوطن من درك الوحشة والهباب، الوحشة والحراب اللذين تعاني منهما الذات والوطن في الوقت نفسه، فالأزمة واحدة، والخلاص لا بد أن يكون واحداً للذاتين. خلاص الشاعر هو خلاص للوطن، وخلاص الوطن هو خلاص للشاعر.

ومرة أخرى نعاين الذات وهي تتماهى مع الآخر. والآخر في هذه المرة ليس هو الوطن، ولكنه قطاع 'غيلان الدمشقي'. وغيلان الدمشقي شخصية تاريخية معروفة قصته مع الأمويين، ويعرف إعدامه بشبهة أخذ بها. والقصيدة بعنوان: 'على قبر غيلان الدمشقي'. وهي مقسمة شكلاً إلى قسمين متداخلين. قسم داخل إطار محدد، وقسم خارج هذا الإطار. والفروض أن ما هو داخل الإطار هو كلام غيلان، وما هو خارج الإطار هو كلام الذات: الذات الشاعرة. ومن شأن هذا التقسيم أن يجعلنا على وعي بالعلاقة بين الداخل والخارج: بين هذا وذاك.

إن الصوت الواحد قد انقسم إلى صوتين، ولكن ليس على عرار مصورة الصوتين التي عرفناها من قبل؛ فالصوت الثاني هنا محدد، هو صوت "غيلان الدمشقي"، إنهما صوتان إذن، ولكلهما صوت واحد وإلى احتكاما وتبادلاً المواقف، فهما صوت واحد للذات التي انقسمت على ذاتها. والصوت الآخر هنا لشخصية تاريخية معروفة، فلا يمكن أن يهمل هذا المعنى وسافراً عليكم جرباً من كلام لغيلان، والسطر السابق لنا ورد داخل إطار كلامه هو الصوت الآخر، وهو صوت الذات يقع خارج الإطار. ولنفترض أن صوت الذات الشاعرة، أو صوت الذات الحاضرة في هذه اللحظة والأنا، هو الذي يتكلم في الحاضر، وأن هذا الصوت يقف في مقابل صوت "غيلان"، وفي هذه الحالة يكون صوت "غيلان" هو ذلك الصوت التاريخي، عندئذ يتمثل لدينا الحاضر والتاريخ الأبي والماضي، والسطر السابق على كلام "غيلان" يمهّد للاستماع إليه، يقول "هبط الأرض ونادى" (يقول غيلان):

يا دمشق التي أَرْضَعْتِي حليب المواجه والعشق / أشكو إليك الخليفة  
واقدماء / الخليفة كان صديقي وحصمي / حضرت صلاة الجمار  
في قصره وتحلفت عن حفلات الطعام / لأن فمي صائم عن ملأ  
الملوك وعن لقمة ليس ينصجها عرقي / أوقد الدماء الحفيظة في  
قلب سيدهم / زعموا أنني قلت إن الخليفة يشوي البشام / ويأكل  
أموال أبائهم / كنت قد قلت إن الشعوب مخيرة لا مسميرة / كنت قد  
قلت إن الخليفة يشي قصوراً لشعته من دماء الرعايا / ويملأ ساحات  
بفداد بالصمت والأخرجة

انتهى كلام "غيلان" في هذا الجزء. ومن الواضح بطبيعة الحال أن كلمات غيلان الأخيرة هذه لا تنمي التهمة عنه بل تؤكدهما. في ظاهري الأمر يبدو أنه يدافع عن نفسه كأنه لم يقل ما يدّينه، لكنه في الواقع قال الحقيقة، وذلك حين قال: إن الخليفة يبسي قصوراً لشعته من دماء الرعايا. ويحرم الأصوات هملأ ساحات بفداد بالصمت والأخرجة إنه في سبيل أن يدافع عن نفسه يقول هذا القول، وهو أشد وطأة مما اتهم به. وعندئذ يضاف هذا القول إلى ذلك بطبيعة الحال، فهذه حيلة لبقية في تجميع موضوعات الاتهام كلها.

هذا ما قاله غيلان بوصفه شاعراً؛ لأن غيلان هو أولاً وقبل كل شيء شاعر، وقصيدته قضية شاعر في المقام الأول لا أكثر ولا أقل، ولجست قضية رجل سياسي اتخذ السياسة وسيلة لكي ترزقه أو لكي تحكم عقد الحب حول عنقه.

هذا ما قاله غيلان، لكن الانتقال من عيلان إلى الشاعر، ومن الشاعر إلى عيلان، يتكرر هكذا إلى نهاية القصيدة. ولتقف لحظة عند ما قاله في حزام القصيدة: أعصي الكلمات القليلة التي وردت في مربع صغير كأنها النبوة للأمة؛ للوطن كله. يقول عيلان:

قبل موتي بكيت على نجمة / لتدلي من الأفق باحثة / وعلى أمل في  
انتظار المناء

وكأنه يصنع نبوءة للوطن: النبوءة التي هي ما تريد الدات أن تثبت في الآن؛ أن تجعله من شايا التاريخ ومن أقوال عيلان لكي تجعله حديث (خطاب) الآن؛ أي الرؤية التي تفصح عن نفسها الآن. وهذا هو الشماهي الذي حدث بين الذات والذات الأخرى. وتكن الواصح - كما قلت - أن القناع هنا يلعب دوراً ملحوظاً: لأن غيلان شخصية تاريخية استعلت بأبعادها التاريخية. وبقصتها الحقيقية، وبأرمتها التي أنهت حياته نهاية مأساوية.

ثم تأتي إلى معارج الشاعر التي يسمى إليها والتي ستكون أداة للخلاص من كل ذلك والمعراج مقصود به هنا تلك الرحلة السماوية التي يقتبس فيها الشاعر البهجة السماء أو بهجات السماء بأشكالها المختلفة ويتغير داخلياً، ويخرج من حلد الأرض الذي صعد به ليعود بجلد آخر بقي وجميل. ويمتلئ في الوقت ذاته بكل معاني الحب للآخر؛ للناس كافة وللوطن. وهذه هي غاية رحلة المعراج الذي يحاوله الشاعر ويحاوله غيره من الشعراء من وقت إلى آخر.

هي قصيدة بعنوان "حب للسماء" يقول الشاعر مخاطباً جسده/ نفسه:

جسدي لا تخف / سوف نصعد روعي لكهما ترى كل ما هيأ الله من

بهجة / من جداول رقراقة / وتمود إليك على غيمة من غناء الحمام

فالروح إنس متصعد في رحلتها؛ في معراجها، لكي ترى ما حياء الله من أسرار علمه؛ من بهجات الروح على اختلافها واختلاف أنواعها؛ من جداول ورقراقة بالحب والمعرفة، تعود - مع هذا - بعد ذلك إليه؛ أي إلى الجسد، تمود على غيمة من غناء الحمام بما يرمر إليه هذا الغناء وبإيحاءاته الكثيرة المعروفة، تمود الروح بعد رحلة المعراج إلى الجسد مرة أخرى، ولكنها تكون مفسولة ببهجات السماء وغناء الحمام. وهنا يمكن أن نقول إن هذا المعراج قد قصد به أن يكون وسيلة يستطيع الشاعر بها أن يقدم شيئاً نافعاً إلى الآخر في هذه الحياة على الأرض في الوطن؛ أن يقوم بعمل إيجابي يفرج بهذا الوجود من ظلامه وفساده، ويظهر منه على كل حال.

وهناك معراج ثانٍ في هذا الديوان يتراءى في قصيدة "من مولف سفيان الصنعائي"

التي أشرت إليها مابداً.

وهذه القصيدة هي حقيقة الأمر تذكرنا على الفور - عندما نقرأها - بالمواقف والمخاطبات. وإذا كان الشاعر قد أشار مباشرة إلى "فريد الدين العطار" في كتابه "منطق العليير" في القصيدة التي سبق أن ذكرناها فإن قصيدته عن سفيان الصنعاني هي من نوع "المواقف والمخاطبات" الخاصة المعروفة "للقصري" وإن عنوان القصيدة نفسه "من مواقف سفيان الصنعاني" ليدل على هذه العلاقة: فكلمة مواقف هنا تتعلق بالمواقف والمخاطبات. والواقع إن القصيدة تتشكل من أربعة مواقف، كل موقفين منها يرتبطان الواحد بالآخر ارتباطاً تصاد: الموقف الأول هو موقف الضحك، والموقف الثاني هو موقف البكاء، والموقف الثالث هو موقف الجسد، والموقف الرابع هو موقف الروح وتنتهي القصيدة بهذه المواقف الأربعة.

ولن أطيل عليكم الآن بقراءة هذه القصيدة، ولكنها - كما ترون - تصنع ذلك التقابل بين الحميد والروح، وبين الضحك والبكاء. والمفارقات التي مرفقها هي علاقة الضحك بالبكاء، وفي علاقة البكاء بالضحك، أعني الضحك الذي كأنه بكاء، والبكاء الذي هو ضحك، أو ما شبه ذلك من مفارقات شعرية كثيرة، قد ألم بها شعراء آخرون ثم إن العلاقة بين الجسد والروح كما ههناها الآن تتحدد في أن الروح تصنع معراجها لكن من أجل صلاح الجسد عندما تعود إليه، وهذا هو المعنى الذي تم عنه مواقف هذه القصيدة.

وما دام الشاعر قد وجد الطريق إلى السماء، حيث بيع الحب والتطهر والصماء الروحاني والعودة إلى البراءة الأولى، فإنه يكون قد وجد طريق الخلاص. وسيكون الخلاص - كما قلت، وكما ورد في فاتحة الديوان لدى الشاعر - بالحب الإلهي والسمت الذي هو الشعر. مع ما بين السميت والكلام من مفارقة:

رحلت، رحلت في مساحات هذا الحب/ كم ضوء أعانقه/ وكم حلم  
أداعبه/ وفي مدن يقدمُ الله بهجتها/ ويصنع مامها من نبعه المتدفق  
الجاري/ هنا شأهنت ما لا عين تتركه/ رأيت الحب في أسمي  
مرائبه/ وكنت - وقد بدا ضعفي - أنا المتسول الشاري/ دمي للحب  
مذخور/ وصوت دمي وأذكاري

بالنسبة إلى الشعر هناك التباس أرجو أن يكون مفهوماً: إذ ليس هنا إنكار للشعر إطلاقاً، أو التبرؤ منه جملة، ولكنه التبرؤ من الشعر المزيف، أو التبرؤ من الكلام، وبعبارة أخرى تصم الذات الشعرية الشعر المزيف بأنه الكلام، وتصف حروف هذا الشعر بأنها معبرة يقول الشاعر في قصيدته المسماة "قصيدة حب للمساء":

كم حصول من العمر مرت/ ولفي يفتش هي نفق مطلقاً/ عن بقايا  
 القصيدة/ عن جمرها/ تتعامل روي على الكلمات/ وينصب من  
 لغتي جسدي/ كل معنى يصادعني لا حياة له/ نهشته الحدائث/  
 واستل عصر المائيك جوهره/ شمراء كشرى جازوا من الموت/  
 عادوا إلى الموت/ يا مسيد الحرف والمشب والليل/ هب لي بقايا  
 حروف مبراة من غبار الكلام

وفي القصيدة نفسها يملن الشاعر أو تعلن الذات أيأ كان الأمر.

إني أرى بدمي/ وأشم بكفي/ وأشعر أن السماء تناولني/ مفردات القصيدة

كان الذات هنا قد عثرت أخيراً على الطريق الذي تحقق به ذاتها أن تتناولها السماء  
 مفردات القصيدة، وأن تحرج بذلك من دائرة الكلام الذي هو حروف الميار أو الحروف  
 الباهتة أو الحروف الهابطة أيأ كان المعنى السلبي الذي يصفيه الشاعر على هذا النوع من  
 الكلام.

والمؤارة هنا بين مفردات القصيدة التي تتلقاها الذات من السماء ومفردات الشعر/  
 الكلام الهابط تعيدنا إلى ما سبق أن أشرنا إليه هي مستهل حديثنا وأرجأنا القول فيه،  
 وأعني به "الصمت" الذي يسمي لدى الشاعر شيئاً أكبر من كل كلام. وأجدر بالاهتمام من  
 أي كلام. هالشاعر ضمر بذلك الحشد من الكلام المزيف الذي يملأ الحياة بالمصخب،  
 ويسد الطريق على أي محاولة لتأمل الأشياء في صمت، وعلى أي نجوى باطنية يعتمد  
 الكلام فيها على الصمت، أو يكون الصمت ههها هو الكلام بعينه. والشعر - في منظور  
 الشاعر - إما أن يكون كلاماً فيكون مصخباً وضجيجاً واندعاء وتريفاً (وهذا ما يتردى فيه  
 معظم ما يسمى شمراً)، وإما أن يكون هو الشعر الذي يكون "صوته صمتاً وصمته صوتاً"  
 على حد تعبير الشاعر في قصيدته المسماة "سبع فساند لاشتمال الأرجوان"  
 هي هذه القصيدة تحدثنا الذات عن ذاتها، وعن سميتها في سبيل الحصول على "لغة  
 الصمت" أو لمقل لغة الروح:

لم يبقَ في الفناء موضع للصمت/ موضع للذة الرؤيا يمين لا تجيد

الكلمات/ أتبصر ذات يوم قال لي،/ إياك والكلام/ ملوث هو الكلام

ثم تتعامل الذات. "هل للصمت لغة؟"، والجواب بطبيعة الحال بالإيجاب. ومن ثم يأتي  
 السؤال: "متى يعود الشعراء للصمت الذي يحتزل الكلام/ للصمت الذي يكتب في سواد  
 الواقع البياض؟"، أو لنقل. متى يعرف الشعراء طريقهم إلى "أجدية الروح"؟.

## جماليات السلب

قراءة في ديوان 'بالأصابع التي كالملشط'

لمحمد سليمان

أبداً ما أن أقرر أن التجربة هي هذا الديوان يمني ألا تقراً منفصلة بطبيعة الحال عن دواوين الشاعر السابقة، بل إن قراءة دواوين الشاعر السابقة ربما فتحت باباً للحركة المرة نسبياً داخل هذا الديوان. هي ديوان 'سليمان الملك' ربما كانت القصيدة أيسر كثيراً مما هي عليه في هذا الديوان؛ لأننا مع سليمان الملك نستطيع أن نتحدث عن مأساة سليمان هذا، وبالأحرى نستمع إلى سليمان نفسه يتحدث إلينا عن أزمته الخاصة. هناك صوت واضح يتحدث إلينا بمشكلاته 'بأزمته'. وحديثه المباشر إلينا له دلالة مؤكدة. وعلينا بعد ذلك، أن نتأمل في هذا الحديث، ماذا يمكن أن يكون له من دلالة وراء ذلك؟ لكنه عندما يستخدم 'أيا' المتكلم فإنه يعبر عن نفسه، أو هكذا يعبر الشعر عن ذات هذا 'السليمان'، الذي هو الملك، بصورة مباشرة. يقول في مقطع:

أيا ملك أيتها الليل

خلف النهار أطلقت خطوي

أيا ملك

شئت أملاً قلبي

فلم أحن رأساً

ولم أسترح في ظلال القوالب

صليت فاندك خوفاً

وجاءني الريح، ومشيت إلى حيث أعرفني

هذا مدخل جيد للحركة مع هذه الشخصية التي سلم بأطراف كثيرة من أزمته خلال

الديوان كله. في موضع آخر يستطيع سليمان أن يحدثنا عن ضيقه بالمدينة؛ بكل معطيات المدينة (الرديئة؛ بالأسفلت والأسمنت والحديد وما هنالك من هذه العاصر التي تصدم حاسة الإنسان الذي يريد أن يرى الحياة أبعد مدى من هذه الجوانب الصلدة الجافة. فهو يقدم لنا نفسه عند ذاك واحداً من أبناء روع عصر حوَّله الواقع المهزوم - نستطيع أن نقول - والامس والقلق الذي هيمن على النفوس؛ الفلق على مستقبل البلاد بصفة عامة، إلى كائن استولى عليه الرعب الشديد؛ فهو يسحب من الحياة ويتماثل؛ هل انقصى زمانها؟ وهو سؤال له معناه عندما يطرحه الإنسان على نفسه متحدثاً باسمه، واسم جيله أيضاً، ما إذا كان دوره ودور جيله قد انتهى، وأنه أن الأوان له ولهم أن ينسحبوا من الساحة وأن يتركوها للفائزين ليهنموا ما بدا لهم، هل هذا يأس؟ هل هذا تحلُّ عن الدور؟ هل هو محاولة للتواؤم مع المتغيرات كما نقول؟ هل هو ترك للأمر تجري في مساراتها الضرورية والطبيعية؟ على كل حال هناك بعدة يؤول إلى ذاكرته ليهتميد - أو يحاول أن يستعيد - كهويته حتى لا يفقد كل شيء، يقول:

القائي عجوزاً لعبة للجن

هل كنت صغيراً

أم بلادي صنعت مني قزماً

سائلاً للعير

مياً إلى العتمة

منسوباً إلى الفئران

هل أفضي بمسري؟

كنت صقراً عندما كانت بلادي شجرة

هو ليس سرّاً بطبيعة الحال، لكن هذا ما يتوسمه هي إدراكه لواقعه الذي آلت به الأمور إليه، ولا ملاد له إلا أن يعود بذاكرته إلى ذلك الماضي الذي كان له فيه دور، وكان له فيه شأن. وقد كان ذلك الشأن مرتبطاً بشأن البلاد نفسها عندما كانت شجرة. والشجرة فيها كل الإحياء المطلوبة في هذا السياق، حتى يُصبح هو ليس مجرد طائر يحلق فوق هذه الشجرة التي يصنع فيها عشه، ولكنه يكون صقراً. في إيجاز - حتى لا نستغرق الوقت في ذلك - أقول إن سليمان النبي والحكيم والملوك، وبصفاته الثلاث هذه التي تشمل النبوة والحكمة والسلطة، هذا المثلث الحكيم القوي فُقد كل ذلك، فُقد نبوته وفقد حكمته وفقد قوته، ولم يبق له سوى مملكة مزيفة. وهذا ما عبر عنه الشعر في ذلك الديوان في قصيدة

بغنوان "الجامعة". أيضاً - كسباً للوقت - لن أقرأ من هذه القصيدة شيئاً، لكن هذا هو المص الذي يستولي على القارئ عندما يقرأ هذه القصيدة، فيحس بأن هذا النبي الحكيم القوي فقد كل ذلك، ولم يمد له - في حقيقة الأمر - إلا معلقة مزيفة، كل ما حوله صار زيفاً، لكن يكفينا سطران في كلمات قليلة جداً من هذه القصيدة يقول فيهما

الكلام انتهى

جاء وقت الزلزل

أظن أن هذا يشير إلى أنه على الرغم من كل الإحياءات التي يستشعرها، أي فقدائه كل ما كان لديه من قوة وحكمة وسلطة، على الرغم من كل ذلك فإن الرمن لا يرتد إلى الوراء، ولكنه يمتص قُدماً، وأن انقلاباً لا بد أن يتم في هذا الواقع الذي هو موضع النظر والشكوى والتخلص، أو الواقع الرديء الذي نتحدث عنه دائماً في الشعر، ويحدثنا عنه الضمراء بصورة مستمرة

الكلام انتهى

جاء وقت الزلزل

هذه بقايا النبوة التي كانت له، ووقت الزلزل هو وقت التعبير الجذري، هو وقت التغير الجوهرى، عودة الأشياء إلى عنفوانها الذي كان. كل هذا يتبينه ونستكشفه في نهاية هذه القصيدة وهي حلالها بوجه عام. هذا الديوان طُبع في عام ١٩٨١م مشتملاً على هذه النبوة التي لا أدري على وجه التحديد أية زلازل كانت تنتظر، هناك زلزال في الحقيقة حدث في مصر في عام ١٩٩٢م، أي بعدها بثلاثي عشر عاماً، لكن بطبيعة الحال لن تبسط الأمور إلى هذا المستوى، فالكلام أحرى أن يكون عن الزلازل التي جاء وقتها ولم تجز بعد، جاء وقتها نظرياً على الأقل، جاء وقتها في إحساس الشاعر، هذا شيء لا نماري فيه ولا نتحدث عنه كثيراً.

على كل حال فسواء تحدثنا عن ديوان "سليمان الملك" أو عن شخصية "سليمان الملك" فمن الميسور - إلى حد كبير - التحرك في هذا الديوان وتتهم أهامه كما قلت؛ لأن قصيدة سليمان على وجه التحديد ليست هي ما سيشفطنا، ولكن هناك أشياء كثيرة ستعلق في دلالتها بهذه الشخصية وعلى القارئ أن يستبطنها، وليس من الصعب أن يستبطنها. وإذا كان هذا الديوان السابق قد ارتبط شكلياً بشخص سليمان الحكيم فيمكن أن يقال عن الديوان الجديد، ألا وهو "بالأصابع التي كالشط": إنه ديوان "مورا"، ولكن القارئ بينهما مبدئياً فارق واضح، إن "سليمان الحكيم" له رصيد في خلفية القارئ العام، العادي وغير



المادي والمدرّب، لأن شخصية "سليمان الحكيم" لها بعد فعلي وواقعي هي تراثنا الفكري والأدبي والديني، فلا بد أن يكون لكل هذا المحزون دور في تلقي هذه الشخصية عندما تكون محوراً يدار حوله المقول الشعري والدلالات الشعرية المقصودة، لكن الشخصية الأنثوية بهذا الاسم "نورا" ليست "بلفيس" مثلاً حتى تكتمل الدائرة في الحركة من ديوان إلى ديوان؛ من "سليمان" إلى "لفيس" (ولا أستطيع أن أقطع كذلك بأنها ليست "لفيس"؛ لأنها يمكن كذلك أن تكون "لفيس" كما سترى في هذا الديوان الذي يفتح لنا عالماً كاملاً من النفس والاحتمال والتساؤل على مصراعيه). وكما سترى فإني لا أستبعد أن تكون "نورا" هي "لفيس" المهددة، أو تكون أي "لفيس" أخرى بأية تسمية من التسميات؛ لأن "هي" ذلك، و"هي" ليست ذلك، و"هي" كل ذلك وهكذا سندخل في متاهة التلاصق بالضرورة إذا كنا نريد أن نقف على دلالة الأشياء في ذاتها كما حدث بالنسبة إلى "سليمان الملك". هنا لا مجال للتحديد الدلالي النهائي أو التقريب منه كما حدث إلى حد كبير في رؤيتنا لـ "سليمان الملك". إن "نورا" اسم لأشئ مستطالماً منذ اللحظة الأولى في هذا الديوان، وستستمر إلى نهاية الديوان. وهذه الأفق الثلاثة الكبرى التي تحدثت عنها: عالم النسي، وعالم الاحتمال، ثم أحيراً عالم السؤال، وامتراج كل ذلك هي أفق واحد تتحرك فيه الاحتمالية، مع التماثل غير المطلق إلى شيء مع نسي الأشياء، حتى إنه ليس هناك ما هو مؤكد على الإطلاق؛ هل شيء منفي؟ كل شيء يعرف بنفسه، سيصل بنا هذا الأمر عندما نمائس الأشياء في محدداتها الدقيقة إلى ما نسميه "جماليات السلب" كيف يوسع السلب شيئاً مريكة ومثيرة في الوقت ذاته؟ لكنها هي أداة التعرف الوحيدة الممكنة إننا لا نستطيع أن نعرف الأشياء - أو هي كثير من الأحيان لا نعرف الأشياء - إلا عن طريق السلب؛ فالسلب هو الذي يصبح أداة التعريف؛ أن نعرف أن هذا ليس كهذا؛ وهو ليس كذاك؛ وليس كذلك؛ إلى ما لا نهاية، تأتي "ليس" نافذة لكل احتمال ممكن، ولكل تصور ممكن. وفي الوقت ذاته يحدث مع كل نسي مزيد من التعدد. ونحن أقول إن هذا هو محمد وليس إبراهيم، فإني أكون قد استبعدت إبراهيم من المعرفة فأصبح البحث محدوداً بقدر ما استبعدت من السلب الذي تم بهذه الطريقة، وهكذا يلعب السلب أو النسي دوراً تأسيسياً للوعي وللمفهم وللحسن وللإدراك الكلي للأشياء له خطره الكبير في هذا العمل الشعري. وبداية لا يمكن أن يكون هدفه الوصول إلى إيجاب؛ فما دمت قد فتحت باب الاحتمال وباب النسي وباب السؤال فمحال أن يكون ذلك كله مجرد مدخل إلى تقرير وإلى إثبات وإلى تأكيد. لا تقرير ولا إثبات ولا تأكيد لأي شيء. الباب مفتوح؛ ولأن هذه

الاحتمالات لم تعتمد في هذا الديوان فاحتمالاته تظل مفتوحة، الأسئلة ما زالت مطروحة، والسفي هو الوسيلة الوحيدة للتعرف. وفكرة الشرف واردة في هذا الديوان: لأن السلب أيضاً - كما قلت - وجه من وجوه التعرف إلى الأشياء في كينونتها المفترضة على الأقل. ويقول المفترضة لسبب جوهري، ذلك أن هذه الكيونة لو كانت مؤكدة، ومحددة لانتهى الأمر. وليس في هذا الديوان كيونة وحيدة مؤكدة، كل ما فيه مفترض، كل ما فيه - منطبع أن أقول - قائم على لعبة التحصيل؛ تهييل أنه موجود، بافتراض أنه موجود وهو غير موجود، ثم تشككه في هذه الحالة وفقاً لما يراه الشاعر ولما يدركه. وليس هناك ما يسمه إطلاقاً من أن يرى الأشياء كما يريد، سرى نماذج باهرة في هذا، يرى فيها الأشياء كما يريد، يمينه غير ما يراها الآخرون بأعينهم؛ يدركها على غير ما يدركها الآخرون، وتمتدح أمامه هذه الاحتمالات إلى ما لا نهاية، ويصبح هذا الديوان في مجمله مجرد مدخل إلى لا شيء، وإلى كل شيء. أحياناً كنا نحاول أن ندخل إلى الديوان من العنوان، نتحسس شيئاً حول العنوان، نتأمل فيه، نمكر في معناه، ماذا يقصد به الشاعر، إلى آخر ذلك، متحدين من العلامات مفاتيح أو مداحل أو عتبات نفهم النص كما يقال في مجال النقد التسميوطيقي المعاصر أو الحديث. ومن عتبات هذا الديوان عنوانه. وهناك عتبة أخرى وإن جاءت في نهاية الديوان؛ هي خلف الغلاف الخلفي منه، حيث نجد عدة أسطر من قصيدة. ويدهي أن الإنسان عندما يتلقى ديواناً كهذا، أو أي ديوان آخر، فإنه ينظر في ظاهره تلقائياً، يقلب الصفحات إلى الغلاف الأخير وينظر فيه، يقرأ هذه الأشياء قبل أن يدخل إلى الديوان بقصته بما أنها أشياء ضرورية وطبيعية. ومعروف للناس أو المؤلف أو الشاعر أن هذه الأشياء ستلفت نظر المتلقي بالضرورة، فلا بد أنها تعتار بمثابة، وتكون لها أهمية خاصة يراد بها نقل شيء ما إلى القارئ أو المتلقي.

والذي أمامي هنا هو عبارة "بالأصابع التي كالشط"، وهي عنوان الديوان، واسم الشاعر، ولوحة لن أعلق عليها، لسبب بسيط هو أن الفنان أو الرسام الذي رسمها قد أعجب بها فوضعها على غلاف أعمال أخرى له، فأصبحت في هذا العمل لا جنوى من الوقوف أمامها بوصفها حاملة لدلالة خاصة، أو بوصفها من العتبات؛ لأنه من الممكن في مؤلف شعري آخر أن يكون هذا العمل هو المدخل الطبيعي أو المعقول للديوان، لكنني في هذه المرة استبعد ذلك. ليس أمامي إذن سوى عنوان الديوان، والمسطور القليلة التي وردت في صفحة الغلاف في نهاية هذا الديوان. وعنوان الديوان "بالأصابع التي كالشط" عبارة ترد كذلك في خلال قصيدة من القصائد. ويصبح هذا العنوان واضحاً إذا فهمنا "الأصابع

التي كالشطّ على أنها الأصابع التي تتخلل ما يمكننا أن نقول عنه مبدئياً - كمحاولة لتفهم مبدئي قريب لدلالات هذه العبارة - إنه الشيء المفقود والمشعث الذي يحتاج إلى المشط كي يعيد تنسيقه وتنظيمه؛ أي يعيد إلى الأشياء سواها بعد إذ كانت قد تيمشرت وأصبحت مشعثة ومعركة كما نقول في التعبير التقليدي المحفوظ (جاء أشعث أغبر..). ولا بأس من مشط يعيد الأشياء إلى نظامها، لكن هذا ليس كافياً؛ أي أنه لا يؤدي إلى شيء، ما ترال هناك كلمة "بالأصابع" في قولنا: "بالأصابع التي كالشطّ"، فما هذا الذي بالأصابع؟ ماذا يحدث بهذه الأصابع؟ ما الفعل؟ أم أنه ليس هناك فعل؟ المسطور التي على ظهر الملاء نقول.

أرسم الدائرة امرأة

والرجل خطأ

أضع شمعة

وأدعوها السرة

وغيمة، وأندة الحنين

هي الغرفة مقعد لانتين

رجل بطول سرخة

ومتاهة (ص ٢٢)

النص مُختار من قصيدة في الديوان، بدأ بفكرة الرسم، وسنرى أن الشاعر يصنع كل شيء في هذا الوجود رسماً، لا شيء يوجد إلا ما يرسمه، كل الأشياء مرسومة؛ وهذا يسمها - بطبيعة الحال - بأنها ليست حقيقية، وليست واقعية، ولا وجود لها إلا من خلال هذا الرسم، وأنها ينبغي ألا تفهم إلا في ضوء هذه الحقيقة؛ أنها من رسم الشاعر - ما علاقة هذا بالأصابع التي كالشطّ؟ هل الأصابع تدخل في عملية الرسم هذه؟ هل تدخل بوصفها وسيلة من وسائل الرسم؟ احتمال. ولكنه طبعاً ليس قطعياً وليس دلالة نهائية لمكرة الأصابع. وتتأمل الفكرة في داخل الديوان ف نجد سياقات معتمدة ترد فيها كلمة الأصابع أو الإشارة إليها، ولكن هذه الأماكن أيضاً - التي هي القصائد المختلفة، والتي يرد فيها ذكر الأصابع - قد تضيء شيئاً ما، ولكنها لا تحسم الأمور حتى نقطع بدلالة الأصابع. وأكثر من ذلك أن الدواوين السابقة نفسها ترد فيها أيضاً معالجة الأصابع من وقت إلى آخر، وكان فكرة الأصابع كانت تعاليل الشاعر قبل أن يكتب هذا الديوان، وأنها جرد من ركائزهم. والواقع أن لديه مجموعة أدوات وعناصر مستمرة تنتقل معه من ديوان إلى آخر،

وهذا ليس صعباً ولا غريباً، بل هو امر طبيعي. والأصابع من هذه الأدوات التي تثقل مع الشاعر من ديوان إلى ديوان. وهي إذا كانت قد انتقلت من الدواوين السابقة فلنكي تصبح هي العلامة الكبرى الدالة البارزة على هذا الديوان؛ في شكل الديوان على الأقل. إنها تنمو لكي تصبح هي الشيء البارز الذي يأخذ حق أن يكون عنواناً لكل هذا الجهد؛ كل هذا العمل. إن علاقة الشاعر بالأصابع وفكرة الأصابع يمكن تقصيصهما من خلال الدواوين المحتملة إلى أن تبرز في هذا الديوان بشكل واضح في أكثر من موضع. وعندما نقف عند عبارات فيها نوع من التقرير التمهيد، مثل:

هذا الشتاء بلا سبب

شقق الروح

ودس أصابعه في الجروح

هنا نقترّب بمص الشيء من دلالة الأصابع، لنكتها - بطبيعة الحال - ليست هي كل الدلالة. الشتاء بإيحاءاته كلها "شقق الروح". الروح المؤتلفة المتوائمة والمكتملة والحية أصابعها الدهول مع الشتاء، تشققت كما تشقق الثرية الجافة التي افتقرت إلى الحياة، إلى العدماء. يقول "تشققت"، فهذا الروح تشقق، وكلمة "بلا سبب" هي نعمها السبب. "هذا الشتاء بلا سبب شقق الروح"، إنه من شأنه أن يشقق، فهو لا يحتاج إلى سبب لأن يشقق، الشتاء من شأنه أن يشقق وأن يجمف الأشياء. "شقق الروح ودس أصابعه في الجروح"، هل تتحول فكرة الأصابع التي كالمنشط إلى الآلام التي تتوغل في صميم الإنسان، وتصبح الوسيلة المحركة لكل الجروح التي تتطوي عليها الشمس وتثير الألام مرتبطة بها، وما إلى ذلك بمسألة أخرى. هل هذه الأصابع التي تدمس في باطن الإنسان بلا سبب لكي تنكأ جراحه وتلفي به على أرض هذا المرء المهشم المحطم والمبدد المشعث المشقق، هل للأصابع دور في هذا؟ وأي نوع من الأصابع؟ بداهة هي أصابع مصوية يمكن أن يتصورها الإنسان كما شاء على مستوى الدلالة والمعنى. لكن على كل حال من حقنا أن نباشر مع الشاعر عمله الذي أجبر فيه هذا الديوان ومجموعة القصائد التي انطوى عليها، لأننا ندرك شيئاً ما أقرب إلى الحقيقة إذا كانت هناك حقيقة فهما يتصل بأبعاد هذا المعنى المرتبط بالعنوان.

إن الديوان - كما قلت - يرتبط بـ "نوراً" بشخصية أنثوية ممتوحة، فكيف ترايت هذه الشخصية الأنثوية في الديوان؟ هذا الديوان يشغلني بشخصية منذ البداية، منذ اللحظة الأولى، لكي أتعامل معها على المستوى الرمزي، لا بأس، ولكن ما معطيات هذا الرمز؟ ما

الذي توجهي إليه رمزية هذه الشخصية وهي تطلعي بأشكال مختلفة لا نهائية في الديوان وعلى مستويات كثيرة؟ أهم ما تطلعا به "تورا" هو أنها موجودة وغير موجودة؛ معروفة ومجهولة.. إلى آخر هذه التقلبات الكلية. ونحن نمررها من خلال الشعر بطريق السلب كما قلت. هناك شكل من أشكال تعريفنا بها أو ظهورها أمامنا يتحقق من خلال السلب.

لم تكن قصيرة

كشعر فبرابر

ولا بضائر طويلة، لتصبح أسيرتي

لم تكن نعيمة جداً (ص٧)

ملاحظ هنا كلمة "جداً"، إذ يبدو أنها لو كانت "نعيمة" فحسب لكان الأمر لا بأس به، لكنها "لم تكن نعيمة جداً"، وهنا ملاحظ تخصيص السلب، وهذا شيء مدهش

لم تكن نعيمة جداً

ولا مردفين يشبهان الماضي

وبدهي أن عملية التحجيل معتمدة هنا، مكرسة قيم النفي/ السلب هذا إلى شكل أساسي في الكتابة علينا أن نتوقعه لدى الشاعر في كل لحظة، وفي كل مكان. وهذا من الأمور المسلم بها، لكن هذه هي بداية تعرضنا إلى "تورا" أيضاً.

لا تشبه صورتها

ولها صوت لا يشبه نجماً يتأرجح فوق الموج

نرى لو أنه لم يكن يتأرجح ههنا كان يمكن أن يكون صوتها كصوت البجع؟ لكن علينا أن نتأمل في جماليات هذه الصياغة التي تحكّم دلالة السلب كما لو كانت هذه الدلالة السلبية مطلوبة على وجه الدقة بهذا الشكل. إنها لا تشبه صورتها، ولها صوت لا يشبه نجماً يتأرجح فوق الموج، وهي أيضاً:

لم تكن هناك حين اخترقت حواجز الكوليرا

بجرمة طويلة وجلباب من الزفير (ص١٠)

ومرة أخرى نعرف أنها لم تكن هناك في حالة الكوليرا، فكيف كان صوتها؟

صوتها لم يكن كهناً

وتدبها لم يكن قد طفا (ص١٠)

لم تكن دورقاً ولم تكن منبوبراً (ص١٧)

كل هذا يتكرر ، ويصفه حاصة "الصنبور" . وكما قلت، هناك عناصر مستمرة تطالعا من مكان إلى مكان، ومن وقت إلى آخر. فإذا لم يظهر "الصنبور" مع "الدورق" فسيظهر مع شيء آخر، وفي موضع آخر:

أظن لم تكن منوورة لفاقل مثلي

ولم تكن مكسوة بالمسحر

هكذا (ص٢٩)

وفي موضع غيره:

لم تكن سحبة

ولم تكن تحب من يبيت معلوباً

إنها تقف في الجانب التفصيل/ السلب من السقاء. ومن حب أن يبيت المرء معلوباً وفي مكان آخر

الصدق لم يكن قميصها قط

الأنها لم تكن بست أصابع؟

أم لآتني لم أكن قرصاناً

بسمعة مصبئة كالمدية

وشارب نهابة القملط

..

متون الباب

سوف تقول غابت كي تصب نعي

وغابت كي تكون (ص ٢٨-٢٩)

...

لم تكن دورقاً ولم أكن صنبوراً

كنت ولداً قادمًا من هناك

وكانت بنتاً

.

لم تكن مجرد امرأة

كانت ملكة (ص١٧)

هنا انتقلنا إلى مستوى آخر في الاقتراب من هذه الأنثى، الاقتراب المليبي المبرق.

أظن أننا قرأنا ما يمكن من تعريف هذه الأنثى سلباً. الآن يتأرجح الشاعر بين السلبى والإيجابى:

لم تكن دورقاً ولم أكن صنوبراً  
كنت ولداً قادمًا من هناك  
وكانت بنتاً

هذا تقرير، إنه لم يصبح بعد "صنوبراً"، ولم تصبح هي "دورقاً".

لم تكن مجرد امرأة  
كانت ملكة

وهنا يظهر النمي والإثبات.

وهناك كذلك مستوى ثالث يعتمد فيه السلب نهائياً كما يعتمد السلب الممتزج بالإيجاب، ويصبح هناك نوع من التقرير الإيجابى، وما يجعل الإنسان يخيل إليه أنه اقترب من حقيقة الأشياء:

كانت امرأة

من هواء وماء

وكانت غباراً وناراً

مخلقة هي السرير (ص ١١)

نتأمل في هذا شجدة أنها - هذه المرأة، هذه الأنثى - جمعت العناصر الأربعة: عناصر الوجود القديمة التي تحدث عنها الفلاسفة الإغريق القدماء: الهواء والماء والتراب والنار، فهي "امرأة من هواء وماء، وكانت غباراً وناراً، مخلقة هي السرير". وفي موضع آخر

صرحاً أقمت لها

وقلت مجوسية، صنم الفرائش

وتأكل ناساً من النقش يكتهلون

ويبكون حين يمر الهواء بهم (ص ١٦)

إلى آخر هذه الصور أو المحاولات التي يراد بها أن تقضي إلى تقريب هذه الأنثى هنا أو اقترب الشاعر نفسه منها لاكتشافها أو اكتشاف نفسه؛ لأنه يظل في كل وقت لا يحقق وجوده بالنسبة إليه كذلك، مرة بعد مرة يدرك أنها موجودة وليست موجودة، ويجعلنا نخضع معه في هذه الحيرة التي لا بد أن تؤكد لنا - في نهاية الأمر - أن هذه الأنثى، بكل ما طرحه عنها من أفكار، ليست بشئ كما قد نتوقع، وأن علينا أن نفهمها في إطار دلالة

أبعد وأعظم هناك حالة من حالات التعرف هذه تقوم على نوع من الحدس؛ ليس السلب وليس الإيجاب، بل الحدس. وهذا كله يدلنا - عندما تصبح هناك خمس طرق؛ خمس حالات للتعرف على هذه الأنثى - يدلنا على الكثرة؛ كثرة المحاولة؛ كثرة الرؤية. زوايا الرؤية إذن متنوعة ومتعددة. وهذه الرؤية الأخيرة ينظر من خلالها إلى الأنثى على أساس صرب من الحدس لا أكثر

كلما جاء مارس جاءت معه

أنتكون الغبار الذي فيه؟

هذا التساؤل ليس تقريراً وليس إثباتاً لشيء، ولكنه مجرد اقتراح شيء. هل المسألة أصبحت مجرد أن نتحدث على مستوى الاقتراحات؟ الشاعر يعدننا عن مقترحات للأشياء، وليس للوجود؛ فالوجود المقترح مرة أخرى؛ الوجود الذي يتحدث عنه الشاعر، وجود مقترح، أو هو يُقترح، أو يفترض، أو يحتمل، ولكنه قد لا يكون وجوداً فعلياً، حتى عندما نصل إلى الحالات العادية الواقعية لكن أنتكون الغبار الذي يأتي في شهر مارس؟ وهكذا - كما قلت - تصبح هذه الأنثى ملتبساً تتحرك نحوه من شتى الطرق ومن شتى البوارجي، وسحاول أن نعرفه من جوانب مختلفة. ونذكر من هنا شيئاً، ونذكر من هنا شيئاً، والشاعر معنا محير أيضاً فيها، ومعها، وبها، لكنه لا يتركها يلبساً، بل يستمر في محاولته التعرف إليها.

وفي مستوى آخر يعدننا الشاعر عن هذه الأنثى في إطار فاعليتها؛ أي الدور الذي تقوم به. ماذا تصنع؟ هذا الكائن ماذا يؤدي في هذا الدور؟ في إحدى القصائد يقول مثلاً

هي التي في حشنها سار الهواء ذكراً

... ..

هي التي من أجلها أحب عُرِّيَ الحكم

والتي بجنة جحيمها اشترى (ص ٥٦)

أي اشترى جحيمها بالجنة. فالهواء هنا يكتسب صفة الذكورة، ويصبح قوة إخصاب، أو يصبح هو الذكورة ذاتها. هذا التحول؛ تحول الهواء إلى قوة منتجة، لا يتم في فراغ بطبيعة الحال. بل في محيط بمحييه. وهذا المحيط هو حشنها، فهو في حشنها وهكذا تكون فاعلية التعبير في حشنها إذن حاصية لازمة لها، ومن لوازمها أنه في حشنها تحضنها فاعلية حاصية، حتى إن الهواء في حشنها أصبح قوة فاعلة، سار الذكورة في الوقت الذي هو فيه لا شيء، هو سلب. ثم يقول.



هي التي من أجلها أحب عربة الحكيم

والتي بيعة جعيمها اشترى

هل نقول إنها الحياة هكذا على وجه التعميم وننتهي من هذه المشكلة التي نحن بصددنا؟ هل هي الحكمة، حكمة الحياة؟ وفي هذه الحالة يصبح الشاعر هنا أو المتكلم مفصلاً جسيم حقيقة الحياة على جمة موهومة، بمعنى أنه يحب هذه الحياة وما يكون منها حتى في حال جعيمها عندما تكون جعيماً لا يطاق. إنه يؤثر هذا على جنة وهمية لا وجود لها هذه مجرد أسئلة، ومن حقنا أن نسأل ونترك الأسئلة معلقة كما سأل الشاعر، وكما يسأل في هذا الديوان، إلى ما لا نهاية، أسئلة ويتركها معلقة. أيضاً هذه الأنس نعروها معه تحولات. كل هذه وسائل أحاول أن أتابعها معه وأتابعه معها لكي أفض على أفاق التعرف المحتملة التي شاء الشاعر أن يضعها فيها: هل تمنع في مجموعها شيئاً هناك أيضاً مواطن يحدث فيها نوع من التحول لهذه الأنس معه، تغيرات تعترها بمنتهى البساطة، تغيرات كأنها ليست كائنات بشرياً منتهياً ومعيناً، لكن كأنها فكرة قلب وتقلب وتتحوّل وتتحوّل كأنها وهم. لا بدري، هذا التحول أيضاً في كيانها شيء يبرز ألعسا في بعض المواطن، مثلاً:

كنت الذي احتارته للإبحار

سافرنّا إلى زمن تكلمت العظام به

وسافرنّا إلى الظلمات

الزمن الذي تكلمت فيه العظام هذا لا شك موضع تساؤل: أعني زمن العظام المتكلمة وتساؤل آخر في "وسافرنّا إلى بحر الظلمات". هناك شيء في تراثنا يسمى "بحر الظلمات"،

صارت مرة ملكة

وصارت مرة حبراً يظاف به

وعاصفة من الفسفور

بحر الروم كان يطل من كثف

وكنت أدور، أرسم في الفضاء ألفاً أسميه البداية (ص ١٤٢)

وعلى الرغم من أن هذا ليس في السياق الذي نحن فيه فإنه سوف يتكرر ولا بأس في مداعبة الشاعر أحياناً بهيمس ما يقول:

كنت أرسم الفضاء ألفاً أسميه البداية

حين تبعد رجلها عن رجلها لتحمك دلتاما

وتضعك عندما يلتقي البدان

بدء ساكن وتد

وبده يصنع الحركة (ص ٤٢)

أطس هذا المشهد يرد كثيراً في أماكن أخرى من الديوان ويعبارات أخرى. المهم هي سباقنا هو هذه التحولات التي تتحول فيها الأنثى معه من ملكة إلى حجر يطاف به، إلى عامسة من الفمفور إلى آخر ذلك أيضاً هذه إضافة إلى محاولات الاقتراب منها، ولتست أدل كثيراً - على الرغم من أنها ليست سلباً - من الخصائص التي عرفنا بها هذه الشخصية من قبل، هناك إيجاب السلب أدل منه في بعض الحالات، وهذا شيء عجيب لكن الموقف الأخير هل يتعلق حقاً بالجسد؟ لقد حاولت أن أثبت هذا في أماكن كثيرة؛ هي إشارات وأشياء ورموز، وأرسم دائرة والقاء، وهكذا. لكن هناك دائماً - حتى فيما قد نطنه فعلاً إيجابياً - حقيقة لعلاقة مباشرة بين الرجل والمرأة. هنا يذكر أنه لا يفعل أبداً هذه الحقيقة الدالة للعناية، ونحن نعرف أن النبي 'يوسف' رأى برهان ربه. وهنا تتراءى هذه الأنثى في اللحظة التي تبدأ في الضحك. المهم أن العملية تنقلب إلى ضحك وعندها تصبح أرك هذا 'ليس'، لا يحدث، 'لا يكون'، 'ليس حقيقة'، كل هذا وهم، كله مرسوم، كله في النهاية يؤو، إلى عملية الرسم والتحجيل والتصوير التي يبنى بها هذا الكيان. نحن نواجه الأسئلة المديرة التي تكمن التلق، إنها مجموعة من الأسئلة حاولت أن أستقصيها، وسافروها عليكم سريعاً، وهي ترد في هذا الديوان في صفحاته المتصلة. إنها الأسئلة التي توحى بالحيرة والتلق إزاء الأشياء، وأيضاً تستبطن الرغبة في المعرفة، المعرفة المطمئنة. إذا كان هذا ممكناً.

'الحجريون يتقلبون'

'هل أنت نورا؟'

'هل البحر قابل للكسرة؟'

'هل الأسوأ مضى؟'

'هل أنت من مصر؟'

'هل أنت يونس؟'

'هل كانت بيني وبين شهابيكها سفن؟'

'أم إليها تسلمت حبيل الكلام؟'

'هل ثوبها كان أحضر؟'

'هل الجسد علة البهارين؟'

هل هي الأنثى؟

وعلى الرغم من كل هذا فهو يتساءل.

هل ستطيل بسمتها نهار البهوى؟

هل ستقارن الأبقار بالأشجار؟

هل كان الهواء مضافة بيني وبين بورصة تشق؟

أم كان التقاء مشردين استغرقها في الجوع؟

هل تتوقف العريات عن أكل الدجاج؟

هل كانت تتاديني باسماء الذين معوا؟

أكابت بأفكارها تتحول في البهو حافية؟

هل يليق بها أن تشيخ وتسمى؟

كلما جاء مارس جاءت معه؟

أتكون الضار الذي فيه؟

والسطر القادم هو ختام القصيدة، ولهذا دلالة ربما علقنا عليها في الحديث عن جماليات هذا الشعر.

هل أكرة الباب بلردة؟

هذه العبارة نهاية القصيدة

"ماذا يذكرني خاتم بالبحيرة؟"

ودائماً تكون "البحيرة" مستهدفة.

"لماذا ضحكك حين هممت بها؟"

هذه مرة من المرات التي يرى فيها "الضحك".

"الصندوق لم يكن ضمنها قط"

الأنها لم تكن بست أصابع؟

كل هذه احتمالات، كل هذه أسئلة مفتوحة تتطلب إجابات أو لا تتطلب إجابات، يكفي أنها تظل مطروحة، ويكفي أن ينشغل بها القارئ، وليس القارئ مطالباً بأن يجد الإجابة عنها، أو أن يسأل الآخر الذي يجيب عنها، هذا ليس ضرورياً. يكفي هذه المشغولية. هذا الحمر هي شخصية تتشكل من اللاشيء تصبح هماً للقارئ على هذا النحو: بهذه الكيفية التي تجعل الشخصية كما لو كانت حقيقية وكارثة طبيعية للقارئ الذي يتلقى هذا الشعر أو يتكلم عنه. أيضاً إلى جانب الأسئلة قلنا: إن الاحتمالات لا نهاية لها. وعلامة الاحتمالات

هذه إذا كانت تحتفي وراء "هل" أو "الهمزة" فهناك أيضاً "ربما"، وهي تفرص نغمها كثيراً هي النجواس. وأظن أن دلالة "ربما" واضحة للغاية، إنها لا تؤكد شيئاً.

"ربما تفتح الآن شباكها لطيور من الجير"

"ربما تعرف الآن أن شوارعنا لا تعين على الحب"

"ربما تطلق الآن بابا

أو تعيد بناء المدينة مثلي على مقعد البار"

"ربما تامل الآن أقدامها في مياه ملونة

ربما تصبغ الشمر"

"ربما كان زورقها صاعداً في الشمال"

"ربما تشرب الآن في الركن شاهياً"

"ربما وقفت في الصباح المرائع بيني وبين الرصيف"

"ربما تلهث الآن بين المحطات"

"ربما يقفز الآن من مهدد يتدحرج بين الحنوع

التي احترقت"

"ربما بتألاً ذات نهار على درج البيت

يمرغ أحشاه

ويميد إلى الرمل موته"

"أو ربما يتدلى"

هذا في قصيدة بمنواي "أحداث جانبية"، إذ تتكرر كلمة "ربما" ثلاث عشرة مرة. وإذا كانت قصيدة ما يتخللها ثلاث عشرة "ربما" فأظن أن هذا يزعزع من كيائها ويجعلها كلها افتراضية وهمية لا أكثر ولا أقل.

إلى هذا المدى يتصح أن الشاعر يقللنا من احتمالات لانتهائية إلى صور من النفي، النفي الذي لا يثبت شيئاً؛ إلى الأسئلة المفتوحة التي تتعلق بالأنثى. وإذا نحن حاولنا من خلال كل هذا أن نستنتج شيئاً، أو أن نستنتج شيئاً، لاحظ لنا إشارات إلى الرغبة في المعرفة كما قلت. ومن هنا يصبح الشعر أداة ووسيلة إلى التعرف، والشاعر يمارس هذه العملية بقدر ما يطيق؛ لأنه لا يرمي الواقع. ولا يرتسم دائماً الصورة التي هي قائمة من قبل على أنها مبدأ أساسي في أي عملية شعر أو هي أي عملية إبداع على الإطلاق يقول الشاعر في مقطع من قصيدة "تورا":

فأرسم كالفارسان إلى  
وتحرر من ألواح المناضي  
تعرف أن الصوت يد، والعين كتاب  
وتعرف أن امرأة في العشرين فصاء يغلي  
تعرف أن الأرض امرأة تأكل ما ولدت  
وتعرف أن الأبد أدنى (ص ٨-٩).

هذه الدعوة إلى التحرر من صورة المناضي المتخفية كما يصورها في القصيدة من أجل  
ماداً من أجل كسب المعرفة حقيقية، وكان عملية الرسم التي أوع بها الشاعر هي وسيلة  
من وسائل كسب المعرفة فهو يكتسب المعرفة من خلال الأشياء. وهو يرسم الأشياء كما  
تتراءى له، كما يتخيلها أو كما يريد أن يحيلها لنفسه ولنا وإنتاج الوجود بما هو وجود يتم  
عن طريق هذا التخييل وطريق هذا الرسم؛ القصيدة التي تحمل عنوان الديوان "بالأصابع  
التي كالشط" تبدأ برسم الأشياء ومن ثم إيجادها، كان الرسم عمل سحري: ترسم الشيء  
فيوجد، كأنه السحر تماماً، على أساس أن الكلمة توجد الشيء؛ النطق بالكلمة يوجد  
الشيء الذي تدل عليه. هذا هو السحر منذ أن كان السحر ففي هذه القصيدة يقوم  
الرسم بدور إيجاد الأشياء، وإيجادها على نحو مغاير كل الممارسة لواقعها المألوف أو  
المشهود أو المعروف، تأتي الأشياء طليقة ومدهشة ومفاجئة على طول الخط نتيجة لهذا  
العمل السحري/ "الرسم":

أرسم بحراً

هنا نرى كيف أنه يمسك بأداته مطمئناً وهي أداة الرسم، ويلوح بها كما لو كان لاعب  
سيف يحركه في الهواء ويقول: "هل من مبارزة". بهذا التمكن وهذه القوة وهذا الاقتدار

أرسم بحراً وأسميه "تورا"

أرسم ساحلاً وأخطو

"أخطو"، هذا العمل الإنساني الحقيقي يتم في ساحل مرسوم. مجرد أنه رسم خطأ هي  
الهواء صار هناك ساحل وهو يخطو.

أرسم الدائرة امرأة

والرجل خطأ

أرسم جسداً غافياً وخالياً من التحرير، نواقيسه لا توارى

أرسم سهماً وأطلقه

وحاوية وأعلن حرواً حتى مطلع الفجر"  
 "وكتبت أرسم في الغمائم ألماً أسميه البداية"  
 "حطت الحمام وحطت الهمام وطار وحمل"  
 "ومازلت أرسم في صفحة .."  
 "فلم أحن رأساً ولم أسترح في ظلال القوافل"  
 "صليت فأنذك خوفاً"

"وجاءني الريح، القيتها ومشيت إلى حيث أعرفني"  
 هذا مدخل جيد للحركة مع هذه الشخصية التي كان علينا أن نلم بأطراف كثيرة من  
 أزمتها عبر الديوان كله.

التي ستخرج الآن بمستان على الركبة  
 وأصابع تكفي لإحراق غابة  
 والتي لن يراها أحد وهي تعبر الشارع (ص ٧)  
 دعنا من العصب في "التي لن يراها أحد وهي تعبر الشارع"، لكننا مع "التي ستخرج الآن  
 بمستان على الركبة" نتقرب من معطيات الواقع الخش الذي تميشه على نحو مباشر  
 "ولمورا شواغلها"  
 قطلة وكتاب، وطمع من القطر يلهو يوسخ أثوابه، حين  
 يزحف تحت المقاعد" (ص ١٢)

ثم

"كان الشتاء على حافة حين مالت وحطت دبابيسها  
 فوق رفا" (ص ١٥)

وهي موضع آخر  
 أكره المجاز  
 ألوان جواربه  
 والأمنان التي تبيت في الكوب  
 هنا كذلك يلوح الواقع الخش للقلية:  
 ربما تشرب الآن في الركن شاياً  
 وتحصي البلاط وتنحن

لا أدري ما السر في هذه التلميحات من الواقع الخش، هل يريد بها الشاعر أن يتناول  
 عن أدائه الأصلية في رسم الأشياء، ومن ثم إيجاد هذه الأشياء إبداعاً توهمياً يتعامل معه

على أساس من هذا؟ أم أن فكرة الارتباط بالواقع هنا تأتي بوصفه أيديولوجيا أو مطلباً يطلبه الناس أو بعض المتلقين؟ على كل حال يجب ألا يشوش هذا على البنية الكلية للديوان أو طريقة تشكيل الوجود الفني والوجود العيالي أو المتخيل الذي يرسمه هذا الديوان ويمكن اقتسامهم بأن في هذا الديوان قدراً لا بأس به، بل قدراً كبيراً من التجريد والتجريد من شأنه أن يحدث قدراً من التأمؤ والالتباس. هذا صحيح، لكن هي تصوري أن التجريد الذي يمكن التغلب عليه على كل حال يرتبط بشكل ما بالفنانية، على نحو ما تتمثل لدى الشاعر في ذلك التردد الصوتي الإيقاعي الذي يستهل به بعض أبياته بدلاً من القوافي. فالقوافي هي نهايات الأبيات، ومن الممكن أن يلعب الشاعر كذلك على بدايات المسموع وتكون بدلاً من تلك النهايات، وهذا معروف في اللغات الأجنبية، أعني التموليل - بدلاً من القافية - على ما يستند به المسموع. وثالث البدايات يصبح علامة أو شكلاً من أشكال الإيقاع اللغوي الخاص بالشعر. نقرأ مثلاً (ص ٥١) -

لأنني ظننتها بحراً  
لأنني حدثتها عن ممك  
لأنني أردت أن أكون بحاراً  
لأنني قارنت بالحقاء شعرها، وصوتها بشارع  
لأنني حسبتها أنا  
لأنني كما تقول أمني خائب ولا يُبَلَّ في همي شيء  
لأنني أحب أن أنام حتى الظهور أحياناً  
لأنني راهنت كي أكون خامساً  
تبدلت

وفضلت عليّ كلمة من ورق (ص ٥١)

أقول: إن هذا النوع من البدء المتكرر المتمثل في كلمة "لأنني" هو تكليف إيقاعي للأداء الشعري يتمشى مع بقايا الأداء الرومانسي إلى حد ما، وهذا شيء مطلوب، وجماليات القصيدة تتطلب لها أن يظل فيها مثل هذه الأشياء التي تصنع بها ثوارناً جمالياً مع الدلالات الموضوعية الصاخبة التي تشتمل عليها، إذ لا يصبح كل ما يشمل الإنسان في النص الشعري هو: ماذا يريد أن يقول؟ أو الخطأ أو الخطر أن يصبح السؤال عند تلقي النص الشعري هو: ماذا يريد الشاعر أن يقول؟ وكفى. لا بد أن أدرك بطبيعة الحال ماذا يريد الشاعر أن يقول في عمله الشعري، أو ماذا لا يريد أن يقول، ولكن هذا لا يكفي، سنظل لكيحيات القول الشعري أهمية لا تقل عن القول نفسه ولا تتفصل عنه.

## أكاليل الحزن والكبرياء في أشعار ليلى الشايب

هذه المجموعة من الأشعار للشاعرة السورية ليلى الشايب تنفتح منذ اللحظة الأولى أفق الجدل الذي بدأ ولم يكف حول الشعر / القصيدة وشعرية القول. وتاريخ هذا الجدل قديم هي نراثنا العربي. ومنذ أن أدرك ملائمة من المفكرين العرب القدامى أن الأوزان العروضية وإن كانت مطلوبة للشعر ليست هي ما يحقق بالضرورة شعرية الكلام، وأن صفة الشعرية هذه قد تتحقق في أقاويل - على حد تعبير حازم القرطاجني - لم تلغزم وزياً من تلك الأوزان ولا يكاد الجدال الحديث حول هذه القضية يخرج في جملة من ذلك الحلاف المبني حول مدى دلالة الوزن على شعرية الكلام ومدى ضرورته.

ولا جدال في أن الأوزان العروضية لم ترتبط بالشعر في تاريخه الطويل ومنذ اللحظة الأولى عيئاً، بل كان ظهورها بمثابة كشف من كشوف الإنسان التي هيأت لتطوره الروحي والمكري. والتي مكنته من إدراك قدرته على إنتاج مستوى من الكلام مغاير للمستوى الآخر الذي أله من نعمه ومن الآخرين. ولا شك في أن دخول هذه الأوزان على كلامه قد ارتبط لديه بحالة نوعية خاصة، شعورية أو تأملية، تختلف عن سائر أحواله المعاشية العامة وهذه الحالة هي ما أود أن أسميه "الحالة الشعرية"

وهكذا ارتبط الشعر منذ البداية بالحالة الشعرية وتولد عنها؛ تلك الحالة التي أحد الكلام فيها يندرج في طرائق من الأداء ما لبثت أن صارت علامات على صدور الكلام عن تلك الحالة. وهي المقابل صار الناس إذا سمعوا كلاماً أخذ قائله في أدائه بطريقة من تلك الطرائق يدركون خصوصية هذا الكلام، ويأبهون - من ثم - لتلقيه تلقياً خاصاً.

وعند هذا الذي تؤكد لنا هذه الحفرية الأولية حقيقة بسيطة للغاية، ولكنها مهمة، تتمثل في أن "الشعرية" أصبق لدى المبدع من الدخول في إحدى طرائق القول الموزون بأحد



الموازير العروضية. وعلى التقيض من هذا موقف المتلقي؛ إذ إن أول ما يبتيه إليه المتلقي للكلام خصوصية أدائه المتمثلة في وزنه، وبعد هذا يدخل المتلقي في "الحالة الشعرية" إذا كانت تلك الحالة هي الأصل الأصيل الداهع إلى الكلام، وعدلته بتصرف اهتمامه من الوزن عالياً كلما استغرق في "الحالة الشعرية" التي استدرجه إليها الكلام.

الحالة الشعرية إذن هي الأصل في الإبداع، وهي الناية في التلقي، وما الأوزان إلا وسائل هي الأداء تأتي تالية لدى المبدع، وما أسرع ما ينتهي شأنها لدى المتلقي، وهي في كل الأحوال ليست الدلائل اليقيني على شعرية الكلام. ومعنى هذا أن الحالة الشعرية أكبر من كل الأوزان العروضية، وأنها - من ثم - قلادة على التحقق بهذه الأوزان أو بغيرها من وسائل الأداء القولي الممكنة والمحتملة.

وحيث نقول، إن الأوزان العروضية ليست هي الدلائل اليقيني على شعرية الكلام فإن هذا القول يستند إلى مرجعية لها وزنها في المكر القدي العرسي القديم كما ذكرنا، كما أنه يجد مصداقيته الراهنة على مستويين

في المستوى الأول هناك تسليم عام بحقيقة أن هناك كثيراً من الأقاويل الموروثة عروضياً ليست من الشعر في شيء

وهي المستوى الثاني يتضح أن بعض الأقاويل تكون أحياناً قادرة على أن تحلب الحالة الشعرية للمتلقي وتدرجه فيها وإن حلت من أسبق الأداء العروضية المعروضة.

وعلى هذا الأساس يمكن القول، إنه ما دام من الممكن للحالة الشعرية أن تتحقق لدى المتلقي دون أن يكون ما تلقاه من الكلام موروثاً عروضياً فقد صار من حق القائل / المبدع نعمة أن يعي نفسه من الاكترام التقليدي الصارم بالأوزان العروضية ما دام قادراً على أن يشيع الحالة الشعرية في نفس المتلقي بوسائل أخرى.

وحيث نركز في حمل الأهمية الأولى للحالة الشعرية فلنكون من السهل علينا أن نهمم العلاقة بين الشعر والشعرية، أو نهمم - على وجه الدقة - ما بين المصطلحين من خلاف. فمن الواضح حقاً أن كلمة "الشعرية" تنطوي على كلمة "الشعر"، وأنها مصدر صناعي منها، ومع ذلك فالشعرية ليست هي الشعر. يستطيع أن نقول، إن الشعرية تشير إلى حسن ليس الشعر إلا أحد أنواعه. فالشعرية إذن أكبر من الشعر. وهي حين تصاف إلى الشعر تمنحه كماله اللائق به، كما أنها حين تصاف إلى غيره من الأنواع فإنها تمنح كلاً منها كماله اللائق به.

أجل، هناك أنواع أخرى لا نحد حرجاً حين نواجه بعض تعيبتها من أن نتحدث أحياناً

عن شعريتها، فنحن نتحدث بكل ثقة وأطمئنان عن شعرية عمل موسيقي، أو عمل تشكيلي (تصويري أو نحتي)، أو شعرية هيلم من الأعلام، أو عمارة من العناصر، أو حتى شعرية كتابة خطية على أحد الجدران أو في إطار مستقل - إلخ. ولعل هذا ما سمح كذلك بالحدث عن "شعرية" نص ما سردي، سواء كان رواية أو قصة قصيرة، ومن ثم تتحرر الشعرية هي المجال اللغوي من الارتباط التقليدي بعالم الشعر لتتسع نطاقها لتشمل عالم النشر، وعند ذاك يصبح من حق البشر كذلك أن يكون شعرياً، فتكون بعض الأقاويل أو الكتابات الشعرية حائزة على خاصية الشعرية. ومعنى أنها حائزة على خاصية الشعرية أن مبدع القول أو الكتابة كان - عند شروعه في القول أو الكتابة - خاصصاً للحالة الشعرية التي من شأنها أن تكيف علاقته باللغة على نحو خاص، وأن ما صدر عنه - تحت تأثير هذه الحالة - من قول أو كتابة إنما كان صدرى لتلك الحالة ومشجعاً بها في الوقت نفسه ويكمل هذا المعنى أن ما صدر من قول أو كتابة لدى مبدع ما بنفسه في الحالة الشعرية من شأنه أن ينقل إلى المتلقي هذه الحالة ويدخله فيها. وعند ذاك يدرك المتلقي أنه بإزاء قول أو كتابة من نوع خاص.

ويدهي أن الأقاويل والكتابات "النثرية" التي تتصحب بالشعرية تخرج من دائرة النشر، ومن الظلم لها أن نعدّها نثراً. وفي الوقت نفسه تأتي فئة من الناس إدراجها في عالم الشعر؛ لأنها تقتصر إلى الأوزان العروضية، لكن الأفق الفكري المشترك هو ذلك الذي يمكن أن يلتقي فيه كل الأطراف عند حقيقة أن هذه الأقاويل وتلك الكتابات لها خصوصية ترمدها عن صورة الشعر / القصيدة التقليدية من جهة، وتميزها - من جهة أخرى - عن كل الاستعدادات النثرية.

هذا الوضع الرجراج هو ما أثار ويثير الجدل المتصل حول ما سمي "قصيدة النشر". وقد كان طبيعياً أن تثير هذه التسمية التوقيفية ذلك الجدل؛ إذ إن مفهوم "القصيدة" مفهوم تاريخي محمل بميراث من الشروط التي يأتي في مقدمتها الوزن العروضي وما يلحق به من نظم القافية (يتعلق الأمر مرة بانقسام البيت إلى شعطين متكافئين، ويتعلق مرة أخرى بالطول، إذ كان الأخفش - مثلاً - يسمي كل ثلاثة أبيات فما فوقها قصيدة، في حين كان ابن جني يفرق بين القصيدة والقطعة" من الشعر - على حد قوله - التي تكون من ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر؛ فالقصيدة عنده هي ما زاد على هذا، ويتعلق مرة ثالثة بطول الوزن العروضي، فيكون القصيد من الشعر هو ما كان من وزن الطويل ووزن السبع والنم والكامل والنم والرحز والنم والخفيف النام) ومن ثم صارت المقارفة حادة هي

تلك الصيغة التي جمعت بين القصيدة والنثر.

ويسني لنا هنا الالتفات إلى أن مفهوم القصيدة قد تعلق أساساً بالشكل أو الأشكال التي يكون عليها بناء الشعر ومبانيه، فالقصيدة نفسها - إذن - ليست هي الشعر، ليست هي الأفاعيل الشعرية، ولكنها شكل أو أشكال يتم تمسيق تلك الأفاعيل وفقاً لها، وكما كان من الممكن طوال الزمن تحقق شعرية الكلام وفقاً لشكل من تلك الأشكال فإن باب الاحتمال يظل مفتوحاً لتحقيقها في شكل أو آخر معابر لكل تلك الأشكال. وعندئذ يصبح من الملائم التنازل عن وصف الأفاعيل الشعرية التي لم نشأ الاندراج في واحد من تلك الأشكال القديمة المعينة للقصيدة بأنها قصائد نثرية والاكتفاء بوصفها بأنها أشعار

وإذا كنا نتحدث عن أشكال محتملة للأداء الشعري مغايرة للأشكال القديمة فإن هذا من شأنه أن يلقي بأعباء جديدة على المشتغلين بقضايا الشعر تتمثل في ضرورة الكشف عن الكيفيات التي تتحقق فيها شعرية الأشعار بمعزل عن أشكال القصيدة التقليدية.

هل يمكن حقاً أن تتحقق الشعرية بمعزل عن تلك الأشكال؟

هذا ما نرجو أن يتضح من خلال قراءتنا الأولية لأشعار ليلي الشايب



عرفت ليلي الشايب منذ ربيع قرن أو يزيد حين كانت معيدة في الجامعة السورية، ودارسة للأدب العربي القديم وللشعر منه، ولشعر النثبي على وجه الخصوص، حتى لقد جاء زمن هيمن عليها فيه هذا الشعر هيمنة تامة. وأظنها - على رعم مصي الرمن - لم تخرج من أسر هذه الهيمنة، ومع بداية التسعينيات من القرن العشرين تكشفت الدراسة بصورة مفاجئة ولكنها مدحشة بل مذهلة عن طاقة شعرية متمجرة وبالمة العموان والجرأة. ولأمر ما ظلت هذه الطاقة - فيما يبدو - مدخرة في نفس صاحبتها رداً من الرمن، ثم لأمر ما - لا ضرورة هنا لتقصيه - أعلنت هذه الطاقة عن نفسها حين خرجت متجسدة في جملة من "الأشعار" التي بدأت الشاعرة في نشرها مصرفة منذ بداية العقد الأخير من ذلك القرن واستمرت على هذه الوتيرة حتى أونتأ الراهبة، حين عن لها - وحسناً فعلت - أن تجمع هذه الأشعار التي هي نتاج تلك الحقبة بين دفعتي كتاب.



والآن، على أي نحو تتجلى الشعرية في هذه الأشعار؟

منذ اللحظة الأولى التي يواجه فيها هذه الأشعار بوصفها منتقلين تماجشاً العتبات الأولى المعنوية إليها، والمتتملة في عناوينها، بما تنطوي عليه من رحم دلالي، وإحياءات

متجاوبة ومتصادمة، قارة وفلقة، هائمة وضاحّة، مطمئنة ومتسائلة. عند العتبات الأولى لهذه الأشعار يواجهنا "زيد التيران"، و"صبيح الهمس"، و"حمر الكلام"، و"هجير الصمت"، و"دم العين"، و"ضلع الروح"، و"قمم الذهول"، و"حزن الرماح"، و"عصف الغياب".

إن كل عنوان من عناوين هذه الأشعار من شأنه أن يستثير مشاعرنا أن ينقلنا من حالة الاسترخاء العقلي والوجداني إلى حالة من الحركة والنشاط، وأن يصنع إطاراً لأفق توقعنا بكل عتبة من هذه العتبات، أو عنوان من هذه العناوين. من شأنه أن يستدرجنا إلى أفق من التوقع يحتلف في كثير أو قليل عن شهره من الأفاق التي تفتحها العتبات أو العناوين الأخرى. وقد يتعاور "زيد الميراث" على نحو ما مع "حمر الكلام"، أو "هجير الصمت" مع "قمم الذهول". ومع ذلك يظل لكل عتبة أو كل عنوان أفقه المنوي الخاص الذي يمهّد لنا الطريق إلى الحالة الشعرية، الحالة التي تصدّ فيها الأشياء المعهودة والمرصودة تعاسكها التقليدي وتشرع في التشطي لتعود غلتقت من تكوينات جديدة مدعشة ومحيّرة إنها الحالة التي من شأنها أن تحدث ذلك النوع من "الإرعاج" المحبب إلى الروح، على التقويض من حالة "الحذر" التي كان الناس قديماً يتوقعونها عند تلقي الشعر/ القصيدة، من الصعب على المرء أن يواجه عنواناً مثل "عصف الغياب" أو "حزن الرماح"، فضلاً عن "جمرة الكلام" و"هجير الصمت". إلى آخر قائمة عناوين أشعار الشاعرة، ويجلس مسترخياً هادئ النسم ومطمئن البال أحل، هذه العناوين لا يملك المرء أن يقرأها ثم يعبرها مباشرة في هدوء وسلام. وذلك لأنها ستستوفقه وتجذبه إلى ما فيها من غرابة مدعشة.

وإذا كانت هذه الوضعية الخاصة بعناوين الأشعار قد صارت مألوفة منذ زمن في معظم الأشعار الحديثة فإنها أشد ما تكون دروراً هي أشعار ليلي الشايب؛ فالحديث عن "شعرية العناوين" يجد مصداقيته في عناوين أشعارها بقدر ما يجدها في هذه الأشعار ذاتها. وسوف يتضح لنا أن العلاقات التي تحكم البنية اللغوية لهذه العناوين هي العلاقات نفسها التي تحكم بنية النصوص الشعرية، وهي في الوقت نفسه علاقات بالغة التقيد، تشكلها الرؤية والرويا، والحضور والغياب، والممكن والمحال، والإيجاب والسلب، والواقع والمفترض... إلخ. وأهل الآن أننا لو رجعنا إلى النماذج في تلك العناوين لأدركنا فيها هذه الخاصية البنائية



وما إن يعبر القارئ لهذه الأشعار عتبة العنوان التي مهدت نغمه للتلقي الشعري حتى يجد نفسه مع دفقة للكلام تتميز بالكثافة والتركيز والتجريد؛ كثافة الصور وكثافة الرؤية

وكثافة المتحيز، أما التركيز فيتحقق على مستوى العبارة، وأما التجريد فيتمثل في المطلقات، وإيحاء علاقات جديدة بين المحسوسات، وتراجع التفاصيل.

ومن شأن دققات القول الأولى في تلك الأشعار، تلك الدققات التي تحمل كل هذه الخصائص أو بعضها، أن تصنع انفعلاً عاماً لحركة المتلقي يحمل قدراً من الانسجام، ولكنه يعمل الكثير من الإغراء. وهكذا ما يلبث المتلقي أن يجد نفسه مشروطاً في شبكة من العلاقات المختلفة التي توحى إليه بأكثر مما تقول، وتعمده بأكثر مما تعطي، ولكنها - في هذا وذاك - تمارس نوعاً من الهيمنة. وهي اللحظة التي يتقبل فيها المتلقي هذه الهيمنة يكون قد جاوز العتبة إلى "الحالة الشعرية".

وتسطر الآن - على سبيل المثال - كيف كانت الدفقة الأولى في بعض تلك الأشعار تقول الشاعرة تحت عنوان "حزن الرماح":

دات أن..

ارتدت الرماح أحداق المفيد

تكومت على صمت مريب

بائرة في باحة القلب

أماماً يابى أن يفوق

ناسجة من مواجد القول

حرهاً أضواء لمع السنين

فهل بعد هذا من طريق؟

في هذا المدخل عناصر محورية متاثرة تقف متباعدة هي النص، ولكنها مع ذلك يمكن أن تترابط في علاقة دلالية تستلطن هذا المضياء القول لتصنع نسقاً من العلاقات المشبعة بالإيحاء. هناك خيط خفي يربط بين "الرماح" و"القلب" و"المواجد" و"الحرمة" و"الطريق"، وهو رابط حتمي ينظم هذه العناصر في اتجاه واحد، إذ يسلم كل عنصر منها إلى العنصر الذي يليه، فالرماح تسلم إلى القلب، والقلب يتحرك نحو المواجد، والمواجد تلود بالحرف، والحرف ينفذ علامة تشير إلى الطريق. وهكذا تصنع العناصر المحورية في النص، بما يتحقق بين بعضها وبعض من توافر دلالي، صرباً من العمق السردي الضمني والخفي المؤهل لأن يحكي خلاصة قصة من المماناة تنتهي بالبهت من الخلاص.

على أن تلك العلاقات التي صنعت من هذه العناصر بنية سردية ضمنية متماسكة في دلالتها لمست هي - في المحل الأول - ما يصنع الحالة الشعرية أو يقود المتلقي إليها. ما

نزال هناك جملة من العلاقات الأخرى التي تدخل فيها العناصر مع غيرها في النص وإن بدت - بالقياس إلى العلاقات السابقة - هامشية. ويبدو أن هذه العلاقات الهامشية التي كثيراً ما يعبرها المنطقي، إما لا اعتقاده أنها ثانوية وإما لتحاشي الصعوبة في استنتاجها، هذه العلاقات قد تكون من منظور "الشعرية" أدل وأهم من غيرها؛ إذ تكمن فيها كل جماليات الشعر المحققة لتلك الشعرية.

ومن هذا المنظور يعود إلى تلك الدفقة الأولى لتجد علاقة أخرى بين "الرماح" و"أحداق المعيب"، إذ اتخذت تلك الرماح من أحداق المعيب رداءً ويدهي أنه من العبث هنا أن نعالج فهم الرداء بمعنى الحرطي. ومرة أخرى تدخل الرماح في علاقة مع "الصمت المريب" حين نجدما - كما تقول الشاعرة - "تكومت" عليه. وهناك أيضاً علاقة بين "القلب" والأمس الذي "يأس أن يفني"، وبين "الحرث" و"لمع السنين". ثم نقرأ النص مرة أخرى فيتضح لنا أنه قام على ثلاث ركائز فعلية تملتصت كذلك بالرماح؛ فهي في السطر الثاني "ارتدت"، وفي السطر الثالث "تكومت"، وفي الرابع أخذ الفعل صيغة اسم الحال "ناثرة"، وكذلك الشأن في اسم الحال في السطر السادس "ناسحة". ولا شك في أن هذه العلاقات تلقي بظلالها الإيجابية على ذلك الرباط الخطي بين العناصر المحورية والأساسية في النص.

وعلى هذا التهج تجمعته نجد أنقسمنا مهمكين في قراءة الدفقة الأولى مما كتبته الشاعرة تحت عنوان "زيد القيران"،  
موغلاً...

حرتي في ارتشاف البعاد  
مكتحل نرف غدر الرمان  
وكانت خطاف الرؤى ثأنتني  
كومص السماء  
تثير عصاء من ولّه  
وتحصن وجداً بقي انتشاء  
وعلى.. هنيهة الأزل نفرسني  
ناراً.. وعلى أهداب دكاء  
أرف أنثاقاً من كمد  
وانسج شوقاً كفيف العتاب

ودعنا الآن مما ينطوي عليه العنوان نفسه من علاقات، وما يحمله من إيهامات،

ولسندبر المرتكزات الأساسية في هذا المقول، وما بين بعضها وبعض من علاقات، تلك المرتكزات المتمثلة في الحزن (في المسطر الثاني)، و"غدر الزمان" (في المسطر الثالث)، و"الرؤى" (في المسطر الرابع)، و"لولة" (في المسطر السادس)، و"النار" (في المسطر السابع)، و"الامتاق" (في المسطر التاسع)، و"الشوق" (في المسطر الأخير)، هذه المرتكزات ربما كان من السهل تمثلها منظومة هي خيط واحد، ومتراصة في دلالتها، حتى إنها لتصنع - مجتمعة - إطاراً مفهوماً متجانساً ومع ذلك يبقى أن المعادلة الشعرية لهذا القول تظل معلقة - في المحل الأول - بالملاقات الأخرى التي تربط بين هذه المرتكزات والمعاصر التكميلية الواقعة في الهامش، على غرار ارتباط "الحزن" - مثلاً - بارتشاف البعاد، وعلاقة "الرؤى" بومض السماء، و"النار" بتهيئة الأزل، و"الشوق" بالعتاب الكفيف، ومرة أخرى تلقي هذه العلاقات الهامشية ظلالها الإيحائية على المرتكزات الأساسية، ليتولد من هذا كله حالة شعرية ما تثبت أن تهيمن على المتلقي.

وإذا كان النموذج الأول الذي عرضنا له لدفقة القول الأولى لم تظهر فيه أبا الشاعرة صريحة حين قالت: إن الرماح تكومت نائرة في باحة القلب أمعاً...، ولم تقل "في باحة قلبي"، فإن النموذج الثاني يؤكد حضور أنا الشاعرة في أكثر من موضع منه (حزني، ثانيي، تفرسي، أرفد أنسج)، وهو حضور يصنع للقول بعداً شخصياً يكسبه خصوصية وحميمية

لكننا نعاين في بعض الدفقات الأولى لدى الشاعرة ميلاً إلى التجريد تكون معه الدفقة بمثابة الأفق المطلق والمفتوح لكل الاحتمالات من جانب المتلقي. وعند داك تصبح الدفقة أقرب إلى "البرولوج" في المسرح الذي يلقه جماعة المنشدين في إجمال تجريدي لكي يكون بمثابة الخلفية التي يفهم جمهور المتلقين ما يريد بعد ذلك من تفصيلات في صوته، وربما كان هذا التجريد في دفقة الاستهلال الشعرية هو الذي سيفتح - بالنسبة إلى المبدع - مجالات الحركة الشخصية في أكثر من اتجاه، والذي سهوحي - بالنسبة إلى المتلقي - بإمكانات الماوراء: أي الذي سيفتح له أفق التوقع.

نحت عنوان "عصف عياب" تستهل الشاعرة قولها على النحو الآتي:

في الرحيل..

ينشق دم عين وتحنني أطباء

وفيه يتلاطم صمت بندا

ودمع بدماء، ووجود بقاء

في الرحيل..

تكبر عقول في مهب السؤال

ومن الواضح أن التجريد يغلب على لغة هذا القول! فهي مقابل المفردتين (الرحيل، السؤال) هناك عشر مفردات منكّرة (دم، عين، أفياء، صمت، نداء، دمع، دماء، وجود، فناء، عقول). كذلك ليس هناك صمير واحد، ظاهر أو مستتر، يتعلق بالتكلم أو المخاطب وهكذا يحنح في هذه المقرة عياب الوجه الإنساني، متكلاً أو معاطلاً، على نحو مباشر أو غير مباشر، مع التجهيل التام أو شبه التام لعناصر الطبيعة، وكأننا أمام حقائق وجودية مطلقة. فالدم الذي ينشق هو دم عين، وفعل الانحناء يتعلق بأفياء، والنداء يحدت بين صمت ونداء، ودمع ودماء، ووجود وفناء. إلخ. وهذا التجريد، بما يطوي عليه من إطلاق وتجهيل، من شأنه أن ينشئ لدى المتلقي طرأاً آخر من "الحالة الشعرية".

وسواء انطلوت الدفقة الاستهلالية للقول على حصور إنساني معين وعناصر من الطبيعة محددة، أو على عياب تام للعصر الإنساني وإطلاق وتجريد، فإنها - أعني هذه الدفقة - تهيئ نفس المتلقي لمزيد من الانصراف في الحالة الشعرية. وهي اعتقادي أن قارئ أشعار ليلى الشايب لن يملك - حين يفرغ من قراءة واحدة من دفعاتها الاستهلالية - أن يقص يده ويلوي عقبه منصرفاً عن سائر القول، كما يحدث أحياناً حين بشرع في قراءة قصيدة مما نكاد نعضى في هذه القراءة قليلاً حتى نضرب صفحاً عنها، لا لشيء إلا لأنها لم تنجح في أن تدخلنا في "الحالة الشعرية". استهلالات ليلى الشايب - على التقدير - قادرة على أن تورطنا في هذه الحالة.

\* \* \*

وإذا كنت قد توقفت في أشعار ليلى الشايب عند عناوين هذه الأشعار ثم عند الدفقات الاستهلالية خلال ممارسة القراءة لا تتم دفعة واحدة، بل إلى العمل المبدع ذاته لا يتم دفعة واحدة، وهذا ما نشي به - على كل حال - أشعار ليلى، إذ يقوم بناء كل عمل شعري لديها على عدد من الوحدات المنفصلة المتصلة التي تمثل الدفقة الاستهلالية واحدة منها. على أن هذه الوحدات لا تتراكم دائماً في نسق تطوري مطرد، بل يغلب عليها الطابع التراكمي، إذ تبدأ كل وحدة من البداية نفسها، ولكنها تسهر في كل مرة في اتجاه مختلف، وكأنها تصنع في كل مرة دائرة مغلقة، محققة لرؤية ما أو مستشرقة لرؤيا ما، من خلال متغيرات لا يتعذب لديها معينها، ومن هنا يحدث تراكم الرؤى.

ومن هنا يمكننا كذلك أن نصف بنية العمل الشعري بمثابة لدى الشاعرة بأنها تمثل ذلك



النوع الذي سمعته ذات يوم بالبنية اللولبية، إذ لا تنتهي دورة وحدة نثائية من وحداتها إلا لكي تبدأ وحدة جديدة من البداية نفسها لتتور دورتها الخاصة، وهكذا حتى النهاية تحت عنوان "خمس عتاب" تشكل العمل الشعري من الدفقة الأولى الاستهلاكية. تتلوه ثلاث وحدات محددة، يأتي في مستهل كل منها السؤال: "أهذا أنت؟". وثبت عنوان "حزب الرماح" يتشكل العمل الشعري من أربع وحدات تبدأ جميعها بمباراة "ذات أن...". وكذلك يتشكل العمل الشعري المسمى "شقائى الفداء" من خمس وحدات تتصدرها جميعاً كلمة "جويي". وهكذا الشأن في سائر الأعمال تقريباً.

على المستوى الشكلي تبدو هذه البداية المتكررة كما لو كانت المصباح الموسيقي أو المقام في المعزوفة التي تتشكل من عدة حركات، ولكنها - أي هذه البداية - تعمل هنا على مستوى المعنى. إنها مرتكر دلالي يفتح على أساسه الكلام في كل مرة ليشكل بنية دلالية قائمة بداتها. ومع أن هذه الوحدات تبدو مستقلة بعضها عن بعض هيئتها تنقل مرتبطة بأفق موحد من الرؤية أو الرؤيا من المعنى، شأن العمل الموسيقي المختلفة المشكلة لمعزوفة ما فاسل - إذن - بلغة الموسيقى كذلك: إن هذه البداية المتكررة أشبه باللحن الأساسي الذي تصبح كل وحدة تنويعاً جديداً عليه.



هذه العلامة المتكررة في معظم أشعار ليلي الشايب، متمثلة في المفردات أو العبارات الاستهلاكية للوحدات المشكلة للعمل الشعري، تفتتا إلى ظاهرة مهمة في هذه الأشعار (وربما في بعض الأشعار التي سماها أصحابها أو سميت قصائد نثرية) تتعلق بشعريتها، ممثلة لركن من أركان هذه الشعرية، أو لمصدر من مصادرها، هذه الظاهرة تتمثل في الطابع الشفاهي الذي تتجلى بعض مظاهره في أشعار ليلي على مستوى البناء الكلي للعمل متمثلاً في وحداته البنائية الرئيسية، وعلى مستوى الجملة والعبارة كذلك في داخل هذه الوحدات ذاتها على السواء، فالهيج النهائي واحد في الحالين.

لننظر - على سبيل المثال - كيف تكرر الشاعرة لمطاً تستهل به عبارة ما في عبارات أخرى: لنرى على أي نحو يرتبط هذا التكرار بشفاهية الأداء الحماسي لديها وفنائيتها في الوقت نفسه.

في العمل الشعري المسمى "فمم النهول" تتكرر في استهلال وحداتها البنائية الكبرى عبارة "على قلق"، ولكننا نمانين التكرار في بناء الكلام داخل الوحدة منها، إذ تتكرر الكلمة في مستهل الجملة نفسها، ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة.

وعلى..

وعلى رابوة من وجل

تسلطني حمام الدهشة

لمسح السؤال

وتهوي.

وتهوي مهابت العشق

مرممة بلاء الكبرياء

فهي هذه الفقرة من الوحدة البنائية الأولى نرى كيف تكرر حرف الجر "على" (وهو

الحرف الوارد في مستهل الوحدات كذلك) كما تكرر الفعل "وتهوي". وتزداد كثافة هذا

التكرار في الوحدة الثانية، إذ تقول:

وعلى..

وعلى أهداب الحروف رست

مدامح مكتظة بالمتاب

تهيل مهاباً على أمس

وتبث صمراً من التذكار

فيا..

فيا دهرأ طوى في عبث

سفر الأمان والأزمان

ويا..

ويا وجهاً نأى عن وجهه

لن بعدك تكتب الأشعار؟

هإلى جانب تكرار حرف الجر "على" يتكرر النداء "يا" أربع مرات.

وفي العمل الشعري المسمى "مصنف عياب" تأتي الوحدة الأخيرة على النحو الآتي.

زَيْنَ الشباب، كريمةهم

لك..

لك ترنعت قامة الكبرياء

ولبيبتك شاب فؤاد

فانيري يحصد الأحرار

وعلا متأبياً على جرح  
فتهاوى التكل منلول الجناح  
وتواری...  
وتواری للردى من وجل  
فلانصى..

فلانصى خجلاً معتمصمها شهر الهماد

هنا يتكرر الجار والمجرور 'لك' في أول الجملة، كما تتكرر سلسلة أفعال متجانسة هي دلائلها على الزمن الماضي: 'علا'، 'تواری'، 'انصى'، 'اشى'.. ولا يبد عن الأدن البقطة ما لهذا التكرار من تأثير إيقاعي على المستويين الصوتي والدلالي.  
وهذا الطراز من التكرار تصادفنا نماذج منه في شعرنا العربي القديم مؤكدة طابعه العام الشفاهي، كما تصادفنا نماذج - على قلة - لدى شعراء الرومانسية، ونماذج بادرة لدى المحدثين. ومن هذه النشرة - على سبيل المثال - قول درار قباني

أيا أمي.. أنا الولد الذي أبحر  
ولا زالت بخاطرہ  
تعيش عروسة المسكر  
فكيف.. فكيف يا أمي  
غدت أباً ولم أكبر؟

(الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ٥٢٠، ٥٢١)

إذ كرر صيغة السؤال 'فكيف'، وهو تكرار له تأثيره الخطابي الملموظ في مستوى الأداء الموسيقي والأداء المعنوي على السواء.  
وكما تسامع نزار 'فكيف.. فكيف يا أمي؟' تسامعت الشاعرة وكررت السؤال في هذا العمل الشعري نفسه:

أحبائنا بيض حياة  
فكيف تفارق الحياة؟  
أحبائنا جفن عين  
فهل تنمرى الأحداق؟  
أحبائنا هجر ضياء  
فهل نند الصياء؟

فكيف..

كيف نهيل على عمر

تلال صمت وبسبان؟ وكيف..

كيف نعلم جموع هول

وقد ناء صبر، وانهد عزاء؟

وفي هذه الحالة لا تكتفي الشاعرة بتكرار المنصهر اللغوي في مستهل الجملة نفسها (وعلا.. وعلا متأهلاً..)، مثلاً، بل تعود إلى تكراره لتؤسس عليه جملة أخرى (فكيف.. كيف مهيل.. إلخ).

وربما بدا لما أن تكرار المنصهر اللغوي الواحد (واقصد بالمنصهر اللغوي في هذا السياق أي صيغة أو بنية لغوية دالة Sememe) في مستهل الوحدات البنائية الكبرى للعمل الشعري لدى الشاعرة يشبه تكرار العنصر اللغوي في الجملة الواحدة (لك.. لك.. لك تربعت قلعة الكبرياء) مثلاً، وهذا صحيح على نحو ما، ولكن في وسع المتلقي المتأمل أن يحس مبرق أساسي بين الحالتين، ذلك بأن تكرار العنصر اللغوي في مستهل الوحدات التالية للوحدة الاستهلالية يشير إلى نوع من "القصدية" إلى تحقيق بنية كلية للعمل تتصل فيها ائوحدات وتتفعل في الوقت نفسه، في حين أن تكرار هذا العنصر في مستهل الجملة نفسها يشير إلى لحظة التآهب الخطابية للقول، تلك اللحظة التي يطن فيها أن اللسان يسبق التفكير، فينطلق اللسان بكلمة استهلال ثم يتوقف لحظة كأن حُبة أصابته، ولكنه ما يلبث أن ينطلق حين يأخذ المعنى كماله اللغوي في نفس المتكلم، وعلى هذا الأساس يتضح أن الحالة الأولى من التكرار لدى الشاعرة تتعلق بتقنية بناء العمل الشعري على النحو الذي سبق بيانه، في حين أن الحالة الثانية منه تتعلق بكيفية الأداء اللغوي، ذلك الأداء الذي سأمسح لمعني في وصفه باستمارة صفة دالة لدى الفنانين التشكيليين ومقاد الفنون التشكيلية، وبخاصة فن التصوير، ألا وهي صفة "الطلاقة". وسوف يتضح لنا فيما بعد كيف أن خاصية الطلاقة تصنع إطاراً لنشاط الشاعرة الإبداعي إجمالاً، كما أنها تقف وراء جماليات الأداء الشعري لديها مؤطرة في هذه المرة للحالة الشعرية التي تتعلق بذلك النشاط من جهة، وللحالة الشعرية التي يتم استعراج المتلقي إليها من جهة أخرى

وهي هذا السياق ينبغي ألا يفوتنا الإشارة إلى أن التكرار الاستهلالي لدى الشاعرة (وهو يمثل - بتيناً - ظاهرة بكل مرامي الكلمة) في الوقت الذي يؤدي فيه وظيفة بمثابة على مستوى الوحدات الكبرى في العمل، وعلى مستوى الوحدات الصغرى (الجميل) كذلك، فإنه

- بالكثافة التي يتحقق بها لدى الشاعرة - يحقق قيمة جمالية تستثير لدى المتلقي الحالة الشعرية. إنها القيمة الجمالية نفسها التي تحققها عمليات "التثقيب" التي يصنعها شاعر التضميلة" في قصيدته من وقت إلى آخر، ولأن كان الاستهلال هنا قد صار بديلاً من القافية

على أن الظاهرة التكرارية لدى الشاعرة لا تقتصر على هذه العناصر الاستهلالية الظاهرة التي تعلن عن نغمها لدى المتلقي بما نمثله من إيقاعية لا يحطنها الحس، بل تتمثل أحياناً على مستوى المعاني على نحو يمكن أن نسميه "الإيقاع الدلالي".

ولنعد إلى النص السابق مرة أخرى لنقرأ:

أحياناً نبض حياة

فكيف تفارق الحياة؟

أحياناً جفن عين

فهل تتمرى الأحداق؟

أحياناً حجر ضياء

فهل نند الضياء؟

فنحن هنا أمام ثلاث وحدات بنائية جزئية، كل وحدة منها مشكلة من عنصرين يتوازنان معبواً ويتوازنان ويتجاوبان في نمق واحد: أحدهما تقرير والآخر سؤال يتعلق به. هي الوحدة الأولى يأتي التقرير. "أحياناً نبض حياة"، يعقبه ويتعلق به السؤال الذي يصنع المفارقة: "فكيف تفارق الحياة؟". وهي الوحدة الثانية يأتي التقرير "أحياناً جفن عين"، يعقبه السؤال الذي يستعمل الاستكثار. وأخيراً تأتي الوحدة الثالثة لتقدم في العنصر الأول منها تقريراً "أحياناً حجر ضياء"، يعقبه سؤال مماثل.

وهكذا تمثل هذه الوحدات الثلاث نسقاً من "الإيقاع الدلالي" نستطيع أن نتمثله في النموذج الإيقاعي المجرد أ - ب - أ - ب - أ - ب، وهو يمثل الإيقاع الموسيقي المعروف، تلك دم، تلك دم، تلك دم.. إلخ.

وفي هذا الاتجاه نفسه، وبالمعنى ذاتها، يمكننا أن نقرأ في العمل الشعري نفسه قول الشاعرة.

زين الكرام.. أنيلهم

ما كان لبعضن في أهاده

غهاباً مزقراً بالبهاء

وما..

وما كان ليبري أن البراعم

تقوى على قلمها السماء

وما..

وما كان لمسطر في أسفاره

عتواناً.. لموت الشهاب..

وعند هذا المدى نكون قد تعرفنا جملة من الخصائص البنائية التي تحقق شعرية الأقاويل عموماً، وشعرية أقاويل ليلي الشايب على وجه الخصوص.

\*\*\*

لكن هذه الجملة من الخصائص البنائية ليست هي كل شيء في شعرية هذا الشعر، فما تزال في أشعار ليلي الشايب جوانب بالغة الأهمية هي سيحل تفهم أبعاد منجزها الشعري.

لقد وقمنا عند تلك الجملة من خصائص ساء المنجر الشعري الظاهرية، ولكن هناك خصائص أخرى تتعلق ببنية الرؤية التي تمثل جوهر ذلك المنجز. والمقصود هنا ببنية الرؤية هو كيف ترى الشاعرة الأشياء من حولها؟ وماذا تعني لديها هذه الأشياء؟ وكيف تترابط في صميمها عناصر الوجود؟

وهنا يتراءى لنا من خلال معايشة ذلك المتجز الشعري أن الشاعرة شديدة الولوج بالتلاعب بهذه العناصر. فالوجود عندها في ثنائيات متصلة لا نهائية، ولكن منهج بناء الرؤية لديها يقوم على نفي الحدود الصارمة بين الأشياء وأصداها، حتى يصبح الضد لا نهجاً للشيء، بل البداية التي يفرض عليها الشيء حين يبلغ غايته القصوى فالنور الباهر - على سبيل المثال - يصبح هي أقصى مدى له، وهي أشد حالاته، فلا ملامع يعجب لرؤية. والعكس صحيح؛ فالظلام في عمده الأقصى يعمي إلى النور.

تحت عنوان "بلا عنوان" تقول الشاعرة:

سامطرك انشطاراً

تتوحد.. تتوحدني حتى اكتمل

ناراً، اجتلي بها صفيح الخصاص

بوراً أعثم به المدى

خوهاً أرشف منه الأملن

هالور هنا يمتد المدى، وقبله رأيا الانشطار يفضي إلى الاكتمال، والمار تصبح إطاراً للصقيع، ويده رأيا الخوف المنطوي على الأمان.  
وتحت عنوان 'قلب تشريني' نقرأ:  
وأنا امرأة تحترق بعبال المطر  
فيصيق جسمي عن جسمي  
فارتوي حتى الظما

فالاحتراق يتم عن طريق المطر، والرّي في أقصى مدى له ينتهي إلى الظما، وهكذا. نستطيع أن نقول، إن طوبوغرافية المكان (الطبيعة) تأخذ مسورتها وحقيقتها من طوبوغرافية الروح الواقعة دائماً على الحافة الفاصلة الواسلة بين الوجه والقفأ، بين المسجة والصمت، بين الماء والنار، بين النور والظلام، ومن ثم بين الفهر والامتثاق، بين الخوف والطمأنينة.. إلخ. ترى هل تعود رؤية الأصداد على هذا النحو إلى تأثير حمي للمتبني الشاعر الأثير لدى شاعرتنا الذي لم يجد في الجمع بين الصديق، الماء والنار، صعوبة تقوى جمه بين الحظ والحزم:

وما الجمع بين الماء والنار هي ينبي بأصعب من أن أجمع الجَد والحرما  
وأبأ كان الأمر هان هذه الطريقة في رؤية الأشياء والتفاعل معها تسقط الحدود  
الفاصلة بين العناصر المتضادة لتقيم بين بعضها علاقات ملازمة ومثيرة، بل إن هذه  
الطريقة مستمحب كذلك على علاقة القول الشعري لدى شاعرتنا باللغة إجمالاً.



إن تخلي المصردات عن معانيها الموهودة، وعن سياقاتها المنطقية المألوفة، ودخولها في علاقات طارئة ومفاجئة، من شأنه أن يشعنها بدلالات جديدة ومثيرة.  
وقد سبقنا الإشارة إلى خاصية "الطلاقة" في لغة الشاعرة، أو لنقل: في مملكتها اللعوي على وجه التحديد. وأول ما يلزم في الطلاقة الجرأة والتحرر من الموامل الكابحة، ورؤية الأشياء والتعامل معها وفقاً لإملاجات الروح في جنباتها الطبيعي. ويستطيع كل من يتلقى أشعار ليلى الشاهب أن يدرك كيف أن مبدأ "الطلاقة" يمثل الأساس الذي يطلق منه نشاطها الإبداعي من جهة، ويتجسد في مجرّها الشعري من جهة أخرى. وما يعنيها الآن هو أن نرى على أي نحو كان تجسده في هذا المنجر.  
في البداية نعاين صوراً لجرأة الشاعرة وطلاقتها في استخدام صيغ لغوية مبتكرة، كان تقول في "عصف غباب"

في الرحيل..

يَهْنُ حرف... وتتكلم كلمات

وفيه لتكُون أحداق أسي

فهي تشتق هنا الفعل "تكون" من مفردة "الكوخ"، تريد أن تقول: إن أحداق الأسي تأخذ شكل الكوخ، وهي بهذا الاشتقاق المبتكر تضع المتلقي أمام صورة مجازية ومدهشة.

وفي "وأحر قلباء" تقول:

وأحر قلباء

.....

من وَجَلْ أنثال ظلاماً

لفقد شامق الصبَاء

من جمر زُنُرْ مآقي الحب

بتحبيب دم المراق

فهي هنا تشتق أيضاً الفعل "زُنُرْ" من مفردة "الزبلر"، تريد أن تقول: إن الجمر أحاط بمآقي الحب. ويلاحظ أن الشاعر كثيرة الاستخدام لهذا الفعل.

ولا شك في أن الشاعر كانت لها مبنوحة عن استخدام هذا الاشتقاق وذلك وغيرهما مما هو من وديهما، ولكنها الجراءة أو الطلاقة وإيثار الطلوع المبتكر. كما أن الطلاقة نفسها هي التي تجعلها تنقل صيغة ما من استخدامها المجهود إلى استخدام مماير.

في "حزن الرماح" يواجه تركيباً خاصاً يتكرر في مستهل وحدات القصيدة جميعاً:

دات أن..

ارتدت الرماح أحداق المعيب

.....

دات أن..

توغلت أياجلي

.....

دات أن .

اشتعل بياض الفضاء بسواد الدماء.. إلخ.

فمن الواضح أن إضافة "دات" إلى المصدر المؤول (الارتداد، التوغل، الاشتغال، على التوالي) غير مألوفة، والمألوف في الاستخدام العام هو: "دات يوم" أو "دات مرة" ولكنها



الطلاقة مرة أخرى: فهي التي سمحت للشاعرة بهذا التوسع. والواقع أن الشاعرة في هذه الحالات وأشبهها إنما تستخدم الاسم الظاهر ليكون مضافاً إليه بدلاً من رسم حدوثه. فعين تقول مثلاً: "ذات بوح" (في مستهل "بلا عنوان") فإنها تعني ذات مرة كان فيها بوح، أو ذات يوم وقع فيه بوح.

على أن هذا المستوى من الطلاقة - وإن كان علامة واضحة على خصوصية علاقة الشاعرة باللغة - ليس هو المستوى الذي يميز علاقتها باللغة على مستوى المنجز الشعري. فالطلاقة التي تميز علاقتها باللغة إنما تتمثل في الاستعارات والمجازات بمادة التي تنمجر عنها طاقاتها الإبداعية، ومن ثم ترتبط هذه الطلاقة لديها بالمنجز الذي هو - في أساسه - إنشاء متحرر وصياغة لعناصر الوجود هي أشكال وصور غير معهودة.

في إطار هذه الطلاقة يتم إفراغ الكلمات من معانيها المرصودة، وإعادة صياغة العلاقات بين مفردات الطبيعة وفقاً للرؤية المتحررة والمصمون الروحي الطليق.

لقد سبق أن مر بنا قول الشاعرة، "وأنا امرأة نحترق بحبال المطر"، والصورة هنا تشكلها مفردات "الاحتراق"، و"الحبال"، و"المطر". وأظن أنه من العبث أن نحاول فهم هذه المفردات بدلالاتها المرصودة والشائعة؛ فالاحتراق الحقيقي لا يكون بالحبال، فضلاً عن أن تكون هذه الحبال حبال المطر. الاحتراق والحبال والمطر عناصر أصلية تتمثل في الطبيعة أو هي الواقع المادي المألوف مستقلاً بعضها عن بعض، لكن الجمع بينها من خلال علاقة وهمية هو ما أفرغ كل عنصر منها من دلالاته الأصلية وأضفى عليه دلالة جديدة. قد يقال: إن هذا المسلك ينطوي على جرأة على اللغة، وهذا صحيح، ولكن ثبت أن هذه الجرأة على اللغة هي - ضمن عناصر أخرى - أو لمقل: في مقفلة العناصر الأخرى - ما يعيد الأقاويل شعريتها وشاعريتها تمارس هذه الجرأة بكل اطمئنان، ومن هنا اكتظت أشعارها بالأبنية والتركيب اللغوية القائمة على ذلك الأسلوب من إفراغ المفردات من معانيها المعهودة عن طريق إدخال بعضها مع بعض في علاقات جديدة وعبرية، ولا ضير في أن نقول: مذهشة. وأبسط أشكال هذه التركيب اللغوية البكر لدى شاعرتنا هي تلك التي تتألف من عنصرين متضادين تربط بينهما علاقة جديدة ومفاجئة.

ولنفق الآن على جملة من هذه التركيب موزعة في الأشعار على النحو الآتي.

في "همس كتاب" نقراً جبارة، "تجاعيد الخصام".

وهي "من يرتدي الأحزان" نقراً: "سهيل الأنهار"، "هجير الصمت"، "خريشات الألوان"،

لعملة السؤال.

وهي 'بلا عوان'، 'رداد الوجد'، 'نهاء التذكار'، 'فهي'، 'الإشتهاء'، 'كثمة الجذ'، 'آهات الصمت'.

وهي 'ضجيج الهمس'، 'ضوضاء الشعف'، 'مزامير الأزل'، 'جلد الشوق'، 'زمهرير التبصر'.

وهي 'قمم الدهول'، 'ثلاثة العبرات'.

وهي 'قلب تشريتي'، 'همس الضجيج'.

هذا فصلاً عن التراكيب القائمة على متضامين تقيضين في الوقت نفسه، لا ندري هل تأتي غرابتها من تضاميهما أو من تناقضهما، وشاعرتنا تكثر من هذه التراكيب في أشعارها كأنها مفرداتها التمييزية المادية.

في موضع من 'ضفاف الروح' - على سبيل المثال - نقرأ ستة تراكيب مترادفة من هذا الطراز في قول الشاعرة

بثرثرة صمت، ودفه بلج

بسواد بياض، وتقصى تمام

بنار برد، وحضور عباب

بمادر نبضاً

مكثلاً بالحزن، متوجاً بالبهاء

هذا الطراز من التركيب القائم على التضاميف بين عنصرين ينتمي في الوجود الطبيعي وهي مألوف الاستخدام العموي تضاميهما - بطل أبسر في التلقي الشعري من تلك الاستعارات الكنائية المركبة التي تولع بها الشاعرة ولعاً شديداً لا أظنه يحصع للعمد والقصيدة، بل يأتي - في اعتقادي - نتيجة للاحتشاد الوجداني وعقوبة الطلاقة والتحرر من كوابح التقليد.

هي 'همس عتاب' تأتي الخاتمة على النحو الآتي:

صوتك يتغل أمواجاً

مرنرة بلهيب فراق

يمرّش طيفاً على هذب

مفزول بحروف عتاب

بواربي بوحاً من خجل

ويهمي..

يهمي بمصاحب اعتذار

فنحن في السطرين الأولين مع صورة معقدة للصوت يحتاج تمثيلها إلى تلك الشفرات التي جعلت هذا الصوت "ينخل" أمواجاً أولاً، ولكن هذه الأمواج ليست أمواجاً عادية مما يعرفه الناس كافة، بل هي "مزنزة" (ولك أن تعجب هنا وتدهش كهف شئت)، ثم إنها لهمت مريرة برنار مما يستخدمه الناس كافة، ولكنها مزنزة بفراق، لا، بل بلهيب فراق، وفي وسع القارئ أن يتأمل بالطريقة نفسها ذلك التركيب الآخر المتداخل الذي يجعل الصوت يمرش وكأنه طيمع، وهذا الطيف يمر على هذب، وهذا الهذب مفزول من حروف (وعليك أن تفك هذه الشفرة)، وهذه الحروف حروف عتاب.

هذا الطراز من التراكم له البعد الأوسط الذي يسمح بقدر من تأمل رؤى الشاعرة والتجاوب معها، وله حده الأقصى الذي يتحول فيه إلى ضرب من الأداء يشبه الأداء السبريالي.

هي "زيد النيران" تقول الشاعرة.

حبى.

أينع صوتك في الغياب

تأثرت ندى الشوق

على ماقي التذكار

وتهادى اخمصار الروح

تألهأ بمساراب لقاء

يحائل عبرة هتكت

نداء متوجأ ينداء

وفي "قلب تشريسي" تقول.

وامصي تسبقني خطوات

تتدلى منها عيون الأمل

في المثال الأول نموذجان للتركيب المعقد والملنف الذي يصعب على العقل استيعابه (ومنى كان الشمر يستوعب بالعقل؟)، أما "الخطوات التي تتدلى منها عيون الأمل" في المثال الثاني فمادام تكون السيرىالية في التعبير إن لم تكن على عرار هذا القول؟ وهما نستطيع أن نقول: إن المنطقي في اللحظة التي يمين فيها النظر في هذه الأقاويل يكون قد وقع في قبضة "الحالة الشعرية".

• • •

لقد شعلنا حتى الآن بشعرية القول، وبجماليات الأداء المحقق لهذه الشعرية لدى شاعرتنا، لكن هذا الأداء لم يكن بطبيعة الحال سوى التجسيد المادي للأفاق الدلالية التي تصنع عالم الشاعرة، فشعرية الأقاويل لدى الشاعرة ولدى غيرها من الشعراء لا تتحقق مطلقاً على مستوى الأداء الشكلي بمعزل من رؤية الشاعر نفسه والأخر والعالم بصفة عامة. وقد رأينا من قبل كيف كانت عناوين الأشعار لديها، وكذلك الوحدة الاستهلالية في كل منها، على الرغم من كثافتها وتجريدتها، أو قل: بسبب ذلك - كيف كانت موحية بالأفق الدلالي الذي سيهيم على العمل في مجمله.

وحين نتأمل الآن في جملة هذه الأشعار نستطيع أن نستخلص الأفاق الأساسية المشكلة لعالم الشاعرة، أي للعالم كما تراه وكما تعيشه. وهي استلاعتنا أن نقول: إن تلك الأفاق تتمثل في أربعة: الحزن والوحوف والمربة والرفض.

هذه الأفاق الأربعة إذن توظف رؤية الشاعرة، ومن واجبنا الآن أن نماينها وبمايشها على النحو الذي تنبئه لنا تلك الأشعار.



نبدأ إذن بمعانية أفق الحزن. ولا بد من الإشارة منذ البداية إلى أن تلك الأفاق الأربعة لا تتراعى في تلك الأشعار معصلة أو مستقلة بعضها عن بعض استقلالاً تاماً، لكنها تتواصل وتتجاوب من وقت إلى آخر، بل بعضها قد يكون ممبراً إلى بعض أو مسبباً له، وعندها قد لا نجد ما يحول دون أن بعد أفق الحزن هو الأفق الأساسي. يمرر هذا أننا - مبدئياً - نجد في عناوين الأشعار لدى الشاعرة ما يتعلق بالحزن صراحةً (مثل: "من يرتدي الأحزان"، "حزن الرماح"، "واحر قلباه"، أو ضمناً (مثل: "دم المني"، "زبد النهران"، "هجير الصمت").

كيف يتراءى لنا - إذن - أفق الحزن في تلك الأشعار؟

في "من يرتدي الأحزان" ترسم لنا الشاعرة أفق أحزانها مبسطاً في المكان وممتداً في الزمان. في البداية لتتصالح:

أهدأ زمن الغربة والاغتراب؟

أذاك زمن المري والمراة؟

أم هو الحزن الذي صلق منه الزمان والمكان؟

وفي النهاية تقر:

أحزاني مثقلة بالماضي والحاضر

ويكل ما هو أت

ثم نختم بالسؤال:

هل منكم أيها السادة

من يرتدي حزناً

في زمن العري والعزلة؟

والواقع أن هذا التساؤل الذي جاء في ختام الوحدة الثالثة والأخيرة من بنية ذلك العمل الشعري هو التساؤل نفسه الذي ختمت به الشاعرة الوجدتين: الأولى والثانية، فهي هي ختام الوحدة الأولى تتسائل.

فمن يستر العري؟

من يرتدي الأحزان؟

ثم تكرر هذا التساؤل حرفياً في نهاية الوحدة الثانية، وكان الحزن قد صار بمثابة الجملة النحوية (الموسيقية) التي لا تستمد الحركة عنها حتى تمود إليها. وفي وسعنا أن نقول إن الحزن قد صار مركّز الإيقاع في ذلك العمل الشعري على مستوى القول وعلى مستوى الدلالة معاً.

ولكن عن أي حزن تحدثنا الشاعرة؟

إن تجربة الحزن كما تتعلق بهيموم الإنسان أو معاناته الدائية تكون أحياناً متحدرة هي الواقع. والأقاويل التي تتعلق بحزن شاعرتنا؛ أي التي ترسم وجهه وملامحه وحدوده، تقول هي الظاهر إلى أهق ذاتي ينفتح في الوقت نفسه على الآخر. وأقوى ما يدل على هذا وأوصعه أن الشاعرة حين شابت - في هذا العمل الشعري على الأقل - أن تصفي بدات نفسها راحت توجه خطابها إلى الآخرين. إنها - فضلاً عن سؤالها المتكرر في نهايات وحدات العمل الثلاث عمن يرتدي الأحزان - توجه الخطاب إلى الآخر على نحو مباشر وحاد في مبتهل الوحدة الثانية:

أحزاني أيها المايثون

واسمة الخطا

متبصرة المسام

مبشرة كوجه رمل

ممتدة كخطوط يباب

شامخة كعيني شهيد..

وهي تعود في الوحدة الثالثة لتقول:

أحزاني يا سادة عازية بإيابه

وتقول

أحراني أيها السادة شاخت

انكسرت

تشطت

افلتت أصابع الزمن

وخلجات المرايات

ثم يكون تساؤلها الأخير:

فهل منكم أيها السادة

من يرتدي حرنأ

في زمن المري والعراق؟

وسوف يتأكد لدينا البعد الموضوعي لحرن الشاعرة الذي لا يعصل عنه بطبيعة الحال  
بعمد الداني، عندما يقرأ للشاعرة "ريد التيران".

في بداية الوحدة الاستهلالية تأتي الإشارة الجامعة

موغل

حزبي في ارتشاف البعد

مكتحل نرف غمر الرمان

وهي الوحدة الأخيرة تتحدد الأبعاد وتستهلكن المصادر، فإذا الحزن لديها معلق بواقع

معدن ثماني مع الأمة بأسرها

موغل

حزبي في ارتشاف المحال

مدثر غضباً يقتلع الأمن

مقترف كثرأ من بقي المتلة

مرنر بدماء أحد وكريلاء

وجسين... وقلنا... وكثيمة العنزاء

مرتهن لبلال يقيم الجهاد

لمراق، وقنس، ومدائن الأعراب

أعلم - سادة الفعل - أن لا فعال

وأن هولاء العولة ممريد الحياة

.....  
فمضى يَهْدُ طارق وخالد للفداء؟

ومضى خير أمة تتوضأ بالحياة؟

ومن أجل هذا لم يكن حزن الشاعر كحزن الضعفاء المنسحقين والمستسلمين، بل كان  
"حرباً غاصباً" اجتمعت فيه ثارات الأمة في ماضيها وحاضرها، إنه الحزن المقاوم الذي  
يدعو إلى مواجهة القوى الشريرة من أجل خلاص الأمة من نكباتها. ومن هنا لم تنعرج  
الشاعرة في أن تعلن عن حربها هذا - صراحة أو صمناً - في كثير من المواضع في  
أشعارها، إنها أحزان منطقة بالكبرياء، أو هي - إن شئنا - أحزان الكبرياء.

أحزاني أيها العاشقون

.....  
شامخة كعمي شهيد

أو تقول:

أحزاني يا سيدة عارية بإياء

ومرة أخرى يستوقفنا في هذا الحزن ارتباطه في نفس الشاعرة بالمحال على نحو ما  
ورد في قولها منذ قليل: "موغل حرمني هي ارتشاف المحال"، وهو قول يعود بنا بصح سنوات  
إلى الوراء. إلى نفس يحمل عنوان "جمر الكلام"، يتشكل من ثلاث وحدات، تستهل الشاعرة  
كل وحدة منها - كما ألفنا في منهجها اليناثي - بقولها: "ممعمة بالمحال"، وهي هذا الحال  
ظل حزن الشاعرة موغلاً. وقد يوحي ارتباط الحزن بالمحال أنه وجودي أو ميتافيزيقي  
على نحو ما قد يستنبط من الوحدة اليناثية الأولى في هذا النص

ممعمة بالمحال

أجدل أطراف جمر الكلام

وعلى يدي

تثبت مسامات البوح

نداء هنا وصدي هناك

وتنوي قامات الزمان

لكأن العمر قبض رياح

أو لمع سراب في بيداء... إلخ.

ولكن ما تلبث الشاعرة أن تنتقل من هذا التجريد إلى تفصيلات الواقع الأليم الذي

بشكل المصدر المباشر لذلك الحزن على نحو ما تقول الوحدة الينائية الثانية:

مصممة بالمحال

وجهي يتجهى صدى الأيام

يجوس أسى هي زمن

تمرى ارتداءً عهر الفعال

.. ...

فللهوم أحد بأعرايها

تحمي مزهوةً ثالب المصعراء

وفي أحضانها تلود أمنة

مغالب القدر.. وجعافل الحيمام

وعلى شط دجلة ارتمت

مسفوحة أشلاء الأتلم

.... ..

هم نعب التتار

إلى ظمأ كريلاء

وجه بعداد ارتوى قهراً

بحناء الدم.. وسواد الحداء

هذا الحزن المتعلق بالمصعب، والموسوم بالكبرياء، والصارب بجدوره هي الواقع، أو ليقول: المبادر عن هذا الواقع، والمتحفز لمقاومة شروره، هذا الحزن هو الركن الركيز أو الأفق الأساسي في عالم الشاعرة كما تطرحه أشعارها.

• • •

وواقع أن الأركان أو الأفاق الثلاثة الأخرى المشكلة لذلك المالم ربما كانت متولدة أصلاً عن أفق الحزن الأساسي لدى الشاعرة.

في "هجير الصمت" تتعامل الشاعرة:

..

فهل..

هل من معجزة تبشي من أحداث الأحزان؟

وهل.



هل من كتب يمسح الزمان  
فيقيدو السككى... والزمان؟  
حرية أيها السيد  
حرية قطعت السحاب  
لا الفيت زنبري  
ولا

ولا لاح لي خاتم سليمان  
حائفة

خائفة ثلثت في صمتي  
لبلقهم، للوك، الإنس والجان  
لشهرزاد تتسج كذباً  
لشهریار يلتحف الأوهام  
غريبة

غريبة ناديت الأبواب  
لا وجه حمزة رأيت  
ولا تنأى إلي صوت بلال

وهكذا يجتمع مثلث الحزن والحواف والعمرية على نحو يؤكد أن الحزن هو المحور  
الأساسي، وأن الخوف والغربة رديفان له.

وهي الوقت نعمة يقف القلق رديفاً للحواف لدى الشاعرة. إنها قلقة لأنها حائفة، وهكذا،  
يؤول القلق لديها إلى الحواف، ويؤول الحواف إلى الأحزان.

في المقطع الختامي من "قلم الدهول" تقول الشاعرة  
على قلق

لكاني وحيال الفيت ظمأي  
أرتوي قهر تلون العباد  
وذاكرة الزمان تومض غمراً  
فمن وجه مسيلمة  
إلى ردة الأعراب  
عولة الألعين... زهت

بتشريد عرب وإسلام  
ووجوه الأرض شابت  
من حصد شعوب وأوطان

\*\*\*\*\*

والروح واجفة هي ومق  
هملى أي ريح لقرئ السلام  
وعلى أي بياض ستهمي  
المدى أسود، والموت اشتها  
وأعواد الحروف علدت حياء  
فلن نتوضأ بالأحزان

ويبقى الركن أو الأفق الرابع والأخير في عالم الشاعرة، وأعني به "الرفض". فالشاعرة الحرة، الخائفة والقلقة، والمعتربة في عالمها، تظل محتمة بكبرياء روحها، متمردة على كل ما يكبل هذه الروح أو يعوق حركتها و"طلافتها"، على الإبداع وعلى مستوى الحياة سواء بسواء.

وبنحن نواجه لدى الشاعرة تحت عنوان من عناوينها التي تقوم على ثنائيات متصادمة، ألا وهو "صحيح الهمس"، عملاً من أوضح ما أبدعته الشاعرية، محققة فيه جماليات الشعرية من حيث بناء العمل وعناصر الأداء فيه، ومن حيث الرؤية على حد سواء. وعلى الرغم من أن هذا العمل لم يقم إلى وحدات منفصلة، كما هو الشأن في سائر الأشعار، فإنه يمثل بنية إيقاعية دلالية متماسكة ومتطورة من داخلها على نحو نموذجي. هي مستهل العمل ثلاثة أسطر تمثل الافتتاحية التجريدية، أو نقطة الانطلاق، أو اللحن التمهيدي، أو البرولوج:

مصممة بالفمق أريجاً بهصد مساحات الشفق  
مؤججة بأنفاس الذات عرضاً يزهر مندوف الصياء  
مجردة بثراب التاريخ عنقاء ترسم وجه القباب  
وعلى أثر هذه الملامح القائمة يأتي السؤال من مجهول:  
همن است  
يا ذات الضمى الأبدى  
يا ديمة ونرتها عيون اليباب؟

ضبابية؟ ثمحر مد المحيط فينجزر بقعة ماس  
تلال معاب؟.. انيجس عصماً من تقوب الذكريات  
سدى؟ طوى صجيح الهمس نازحاً ماء الحياة  
عاصفة؟ . اعتملت بكبر الصمت فضافت عنه الأمواه

وتتمال سلسلة الأسئلة من هذا الصوت المجهول الذي يبدو أنه يعرف الكثير عن تلك  
الأنثى التي عرفنا من أسئلته التي اشتملت على بعض أوصافها أن السملور المبهمة الأولى  
كانت كذلك وصفاً لها .

ويعود الصوت مرة أخرى موجهاً إليها الخطاب/ السؤال:  
همن أنت؟

يا امرأة من ماء ونار  
يا دانا معجوبة بصلصال...  
بدائية؟ . تتهجي بهشة الوجود  
سيلم كفيف وظاماً سراب  
غجيرة؟.. افترشت صدر حبيبها  
فقدت أحادية الوطن والفيلم  
وسنى؟.. ترفو تقوب جسدها  
بجلد الشوق وكم الآء.. إلخ.

وتتطوي هذه الأسئلة أيضاً على مزيد من السمات الخاصة بصورة تلك الأنثى .  
ويعود الصوت للمرة الثالثة لي طرح مريداً من الأسئلة التي تستبطن في حقيقتها إجابات  
هي أوصاف جديدة تصاف إلى صورة الأنثى.

همن أنت

يا طفلة طاعنة في الترحال  
يا نبهاً لوجهه رائحة اللقاء؟

وعند هذا المدى ينتهي صوت المسائل المجهول الذي عرف الكثير ولكنه مارال هي حاجة  
إلى أن يعرف المزيد، وهنا ينطلق صوت الأنثى حاملاً إجاباتها عن رأس السؤال. "من أنت؟"

أنا يا سيدي

امرأة من عصف الفواية

وأهحوال القلق

من عشب القداسة والرؤى  
من سنبلة الشكوك والأرق  
من أبجدية الرفض  
من هشيم شوق  
من صنعت احتراق  
أما كل الذي قلت  
والذي قاله المدي  
وزيل الوجد، واحتياح الزيد  
أنا من زمهرير التيسر  
من ضوصاء الشف  
لثني آلهة الطنون  
صاغتي مزامير الأزل

هإذا هي تقدم جملة جديدة من الأوصاف التي لا تفي الأوصاف الأولى بل تصاف  
إليها، صانعة معها صورة لتلك الأشياء توشك أن تكون صورة أسطورية لا تخضع للتصميم،  
وتجتمع فيها الأضداد. وبدهي أن امرأة بهذه الأوصاف وتلك لا يد أن تتقن أسجدية  
الرفض، رفض الاصبياع المزري بكل تصاساته، رفض الهيمنة في أي شكل من أشكالها،  
رفض القوالب الحاضرة والقولية التي تثل الحركة والإبداع والتمرد عليها. إنها تستعلي  
على شريات الحياة العابرة ممارسة كبريائها الروحي، ومتمردة على القواعد والإملاءات.

لا تكتبي وفق قواعد وإملاء  
هأنا كل الذي قلتُ  
وكل الذي قد.. لا يقال

إن امرأة أسطورية بتلك الأوصاف لن يكون غريباً منها أن ترفض واقماً مثهافتاً وتتمرد  
عليه، وليس غريباً منها كذلك أن تكون - كما قالت - "معصمة بالمحال"، والمحال مجاوز  
للواقع بطبيعة الحال، فهل يمكن حقاً تجاوز الواقع؟ وكيف؟

\* \* \*

ككل الشعراء المثقلين بهوموم الإنسان والوطن والحياة بمامة، الراجبين في تجاوز الواقع  
وتغييره. راحت شاعرتنا تتسائل عن الخلاص، أو لنقل - إنها وجدت في طرح الأسئلة وسيلة  
نمره لا بد منها للكشف عن عبثية الحياة. هإذا كان الحزن والخوف والعزلة والرفض هي

المشكلة لأهائنا عالمها فإن التساؤل هو طريقها إلى التجاوز.

والواقع أن أشعار ليلي الشايب مكتظة بالأسئلة على نحو لافت، وقد مر بنا كيف صبح تتابع التقرير والسؤال إيقاعاً بنائياً للعمل الشعري على مستوى المعنى، وهنا نسجل ملاحظاتنا الأولية على أسئلتها.

هي البداية بمنع إليها تحدثنا في "جمرة الكلام" عن وظيفة السؤال لديها  
مفصمة بالحال

أرهو ثوب البهشة يحمي السؤال

والربط هنا بين الحال الذي يملأ على الشاعرة أقطار حياتها وحمى السؤال له دلالة على الرعية الملحة هي إعادة صياغة الواقع وملء فجواته. ويمكن لهذا المطلب دلالة على الصبح التي كثر لدى الشاعرة تداولها.

عندما مقب - على سبيل المثال - عند عملها المسمى "قلب تشريبي" نجد انعسا أمام  
أشي عشر سؤالاً متناثرة هي: عشرة أسئلة منها تبدأ بـ "كيف؟"

كيف ألجم أمواج المحيط

ببابة عشق؟

.....

كيف أنسج من معارلات الهم وكُنا؟

.....

كيف أغزل من خطوط الأفق رداء؟

.....

كيف ألثم بقايا ظل

منه تفوح رائحة الأزل؟ .. إلخ.

والسؤال بـ "كيف؟" كما يكون لمطلب معرفة كيفية الحدث؛ أي لتحقيق غاية معرفية، يستبطن كذلك حالة من حالات الاستنكار، وأغلب ما يكون هذا هو المعنى المراد لدى الشاعرة. وتظهر روح الاستنكار هذه مرة أخرى وعلى نحو مباشر في صيغتي الاستمهام الآخرين اللتين تستخدمهما الشاعرة كثيراً أيضاً، وأعني بهما الاستمهام بالهمرة، والاستمهام بـ "كَمْ".

ويكفي القارئ أن يقف على عمل الشاعرة المسمى "ضفاف الروح" ليدرك كثافة الأسئلة فيه وتوزعها بين هاتين الأداتين:

أصبح نديف غيم بمشاركك انقضاء؟  
 ألقطت حبيبات ماء بشفيف الألام؟  
 الواري نبضات جموح بظلال مساء؟

فلم صديقتي

لم لا تنزع الأسم من تفوم الكلام  
 وتكون قضاء بهمس لقاء؟  
 لم تزرر مساملتنا عن رائحة الأحباب  
 ونحرق أجيباً بماء النسيان؟  
 لم لا نكرم أطلالنا على أعماد الأيلام...؟

.....

أمن أبو ذر هي اليداء؟  
 أظمنت ارتواءً رماح كريلاء؟  
 أسير الشام وشم إباء؟  
 فأي مساء هذا، أي مساء  
 يولم لبهاء الأشجان؟.. إلخ.

لكن هذا لا يعني حلو الأشعار الأخرى من الأسئلة، فسوف يباحاً قارئ المجموعة بوابل  
 من الأسئلة - إذا جازت الاستعارة - المستكبرة والرافضة والباحثة عن الخلاص والتعبير.  
 إنها الأسئلة التي تنصح بالأمس، ولكنها تستعصم بالكبرياء



## الكشافات العامة

- أباريق مهشمة (ديوان) ٢٠٦.
- أبتهالات (قصيدة) ٢٢٧، ٢٢٠.
- أبجدية الروح (ديوان) ٢٢٠، ٢٢٩.
- الإبحار في الذاكرة (ديوان) ١٤٦، ١٤٨، ١٥٠.
- إبراهيم ناجي ٦٩، ٧٠، ١٩٤.
- إبلنس ١٢٢.
- أحاديث جانبية (قصيدة) ٢٥٠.
- الإحباط الكوني ١٦٢.
- أحلام الصيف (قصيدة) ٤٩.
- أحلام العارفين القديم (ديوان) ١٥٢، ١٥٤، ٢١٤.
- أحمد أمين ٢٢.
- أحمد شوقي ١٠٥، ١٠٦، ١٠٨، ١٠٩.
- الأحمش ٢٥٦.
- أدب الخواطر (نوع من الكتابة الأدبية) ٢٢.
- إدريس محمد جماع ٧٧-٧٩، ٨٢-٨٤.
- ٨٨-٩٠، ٩٢-٩٧.
- إرادة الحياة (قصيدة) ٥٧، ٥٩.
- أراك شاتجو من الموت (قصيدة) ١٢٥.
- ١٢٦.
- أزمنة في زمان (ديوان) ١١٨.
- أرهار الحريف (ديوان) ٢١.
- إسبانيا ١٠٨، ١٢٥.
- الإسبانية ١٢٦.
- استيفز اسميندر ١١٩.
- الأسطورة ١٢٠.
- الأسطورة الإغريقية ٢١٨.
- الإسقاط ١١١.
- الإسكندر ١٢٧.
- أسمهان ٧٦.
- أشبنجلر ١٢٤.
- اشتعالات (قصيدة) ٢٢١.
- أشواق يسنا (ديوان) ٧٠.
- الأصابع التي كالشط (ديوان) ٢٢٦، ٢٤٠.
- ٢٥١.
- أصوات العصر (ديوان) ١٤٩.
- أعطوني النجاة من الألم والويل (قصيدة) ١٢٧.
- الأعمال الشعرية الكاملة لبرار قباني ٢٦٥.
- الأعور (شاعر) ١٧.
- الإغريق ٢٤٥.
- الإغريقي ١٢٠.
- أغلى من الميون (قصيدة) ١٥٤، ١٥٧.
- أغنية حب (قصيدة) ١٥٧.
- أغنية من فيينا (قصيدة) ١٥٢.
- أقول لكم (ديوان) ١٤٢، ١٥٠، ١٥١، ١٥٧.
- ٢١٥.
- ألمانيا ١٢٤.
- إلى جماع في غربته (قصيدة) ١٧٧.
- إلى موسكو (قصيدة) ٢٥.

- امرئ القيس ١٤، ١٣١ .
- الأمويون ٢٣١ .
- أنا Anna ١٣٤ .
- أبا مجنون بحبك (قصيدة) ٤٣ .
- أناشيد غرام (قصيدة) ١٥٧ .
- أبت إنسان (قصيدة) ٩٠، ٩٥ .
- أنثى (قصيدة) ١٥٨ .
- إنجي أفلاطون (ضائفة) ٢٠٩، ٢١٢ .
- الأندلس ٤٧، ١٣٥ .
- الأنطولوجية ٧٥ .
- الأوبرا ١٣٨ .
- الأوديسي ١٣٠، ١٣١ .
- أوريا ١٢٥ .
- الأوراحي، أبو علي الكتائب ٣٦ .
- الأوزان المروضية ٢٥٤-٢٥٦ .
- أوفيد (شاعر روماني) ٦٩ .
- أولد وأحترق بحبي (قصيدة) ٢١٧ .
- أوبوفريو جيلبرتو O. Gilberto ١٣٦ .
- الأيدولوجي ٧٠ .
- أيدولوجيا ٢٥٣ .
- الأيدولوجية ٧٠ .
- إيطاليا ١٣٦ .
- أبن مني؟ (قصيدة) ١٠٨، ١٠٩ .
- بانوراما ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٤ .
- بائعات السوق (لوحة) ٢٠٩ .
- البحتري، عبيد الله المنجي ٢٣ .
- البحث عن وردة الصقيع (قصيدة) ١٤٤ .
- بحر الروم ٢٤٧ .
- بدر شاكر السياب ٨٩ .
- بدر بن عامر ٢٨ .
- برتولد برخت ١١٦، ١٤٥، ١٩٧ .
- البردونسي ١٩٤، ١٩٧، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢-٢٠٥ .
- البرلادور El Burlador (قصة) ١٣٥، ١٣٦ .
- البرولوج ٢٦١، ٢٨٠ .
- بطاقة إلى عام ٦٨ (قصيدة) ١٧٥، ١٧٦ .
- بفداد ٢٢٢ .
- البيكاره ١٤٧ .
- بلا عوان (قصيدة) ٢٦٨، ٢٧١، ٢٧٢ .
- بلقيس ٢٣٩ .
- البناء العنوي ١٥٠ .
- البيئة الجدلية ٢٠ .
- البيئة الجمالية ٤٨ .
- البنية اللولبية ٣١٣ .
- البنية المعوية ٤٨ .
- بول إيلوار ١٤٥ .
- بول فاليري ١٣٤ .
- بيجماليون ٢١٨ .
- بيروت ١٣١، ١٤٢، ١٥٣، ١٦٥ .
- بيرون ٥٤ .
- بين الحب والبغض (قصيدة) ٤١، ٤٤ .
- بين الرجل والطريق (قصيدة) ١٩٨ .
- تأملات في زمن جريج (ديوان) ١٤٦ .
- ١٥٦، ١٥٨، ١٥٩ .
- تأملات ليلية (قصيدة) ١٤٥ .
- الثييان في شرح الديوان ١٢، ١٤ .



- التجديد الشعري ٥٤.
- التجريد ٩٨.
- تجريدي ٤٠، ١٢٩، ١٣١، ١٣٤.
- التجريدية ٤٠، ٤١، ١٣٤.
- تجريديون ٢١٥.
- التحليل ٢١.
- تراكم العناصر ٥٢.
- تراكمي ٢٦٢.
- تراكمية الألفاظ ٤٩.
- ترسمو دي مولينا Tirso de Molina ١٢٥،
- ١٢٦.
- تشكيل ٢٠٧.
- التشكيلية ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١١.
- التشكيليون ٢٠٦-٢٠٨.
- التطويع (شهادة دراسية) ٥٢.
- التعاضد السلمي ٩٤.
- التفرد الشعري ١٢٠.
- التفسير النفسي للأدب (كتاب) ١٣١.
- أبو تمام، حبيب بن أوس ١٧، ١٩، ١٩٢،
- ٢٠٢.
- الشماسي ١٠٩، ١١٠، ١١٢، ١٢٥، ١٢٨.
- ٢١٨، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٣١.
- تتبعه الأديب على ما في شعر أبي الطيب
- من الحسن والمعيب (كتاب) ١٣، ١٨.
- التوحد ١٢٣.
- توماس مان ١٢٥.
- تونس ٥٢-٥٦.
- التيس ٢١٦.
- الثعالي ١٣، ١٤.
- ثورة (قصيدة) ٧٤.
- الماحظ ٢١٦.
- جالانها (فتاة أسطورية) ٢١٨.
- الجامع الأزهر ٥٢.
- جامع الزيتونة ٥٢.
- الجامعة (قصيدة) ٢٣٨.
- جامعة أكسفورد ١٣٢.
- الجامعة السورية ٢٥٧.
- جبران ٥٥، ٥٨، ٦١.
- الجمعيم ١٤٢.
- جدلية ٢٠.
- جرابي C. D. Grabbe ١٢٤، ١٢٩.
- جريتشن ١٢٢.
- الجرائري، أبو القاسم ٧٦.
- جماليات التجاور ٣١.
- جمر الكلام (قصيدة) ٢٥٨، ٢٧٧، ٢٨٢.
- الجمعية المصرية للنقد الأدبي ٢٢٠.
- جنة الحب وجميعه (قصيدة) ٤١، ٤٢.
- جنون الحرب (قصيدة) ٩٠.
- ابن جني ١٢، ١٣، ٢٥٦.
- جواب (قصيدة) ١٧٤.
- جوته ١٢٢، ١٤٢.
- جوتيه ١٢٨، ١٤٠، ١٤١.
- جورج تراكمل ١٩٠.
- جورج هايم ١٨٩.
- جوردان E. Jourdain ١٤٠.
- الجوع العاطفي ١٦٥، ١٧١، ١٧٢، ١٧٤.

- جويسون ١٢٩.
- حارم القرطاجني ٢٥٤.
- الحالة الشعرية ٢٥٤-٢٥٦، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٢، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٧٣.
- الحب القديم والجديد (قصيدة) ٣٧، ٤١.
- حب للسماء (قصيدة) ٢٢٨، ٢٢٣، ٢٢٤.
- الحب والحياة (قصيدة) ٢٨، ٤٣.
- الحب والخلود (قصيدة) ٤٠، ٤١.
- الحبيبيلان: مناقلة الحبيب الثاني (قصيدة) ٤٢.
- حديث قلب (ديوان) ٩٩، ١٠٣، ١٠٧.
- ١٠٩، ١١٠، ١١٦.
- الحرب (قصيدة) ١٨٩.
- حرب صيناء ١٠٣.
- حركة الشبان المسلمين ٥٨.
- ابن حرم ١٣٦.
- حرر الرماح (قصيدة) ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٣.
- الحسن البصري ٢٢٥.
- الحمضارة الأوربية الحديثة ١٢٤.
- الحمضارة الأوربية الغربية ١٢٤.
- حطام الحب (قصيدة) ١١٦.
- الحكمة الحائرة (قصيدة) ٧٥.
- الحلاج ١٤١، ١٤٢.
- حماسة البحري ٤٧.
- الحمداني، أبو المشائر ٣٦.
- حياة في الحياة (ديوان) ١١٩.
- الخرنيت ٤٩، ٢١٦.
- الخرطوم ١٦٠، ١٦٨، ١٧٢.
- الحبيب التام ٢٥٦.
- خلود الشعر (قصيدة) ٧٩.
- الخيال للمقل ٢١.
- دار اقرأ ١٥٢.
- دار المودة ١٤٢.
- دار النهضة العربية ١٣١.
- دانتمج ١٢٣.
- دانتي البجيري ١٤٥.
- الدخان والذهب (قصيدة) ٧٠.
- المرام ١١٦، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٨.
- درامي ١٩، ١٩٨، ٢٢٦.
- درامية ١٩٥-١٩٨، ٢٠٥.
- درب النصر (قصيدة) ١٠٣.
- دمشق ٢٣٢.
- دم العين (قصيدة) ٢٥٨.
- دموع وتيران (ديوان) ٧٠.
- دون جوان ١٢٩، ١٣١، ١٣٢، ١٣٥-١٤١.
- ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٩.
- دونا القيرا ١٣٧، ١٥٩.
- دون جيوفاني ١٢٨.
- الدونجوانية ١٣٦.
- دي فيني ٥٤.
- ديوان صلاح عبدالصبور ١٤٢، ١٤٣.
- رابعة المدونة ٢٢٥.
- راغب عياذ ٢٠٩، ٢١٠.
- رثاء الخيول الهرمة ١٧٨، ١٧٩، ١٨٢.
- الرجز التام ٢٥٦.
- رحلة على الورق (كتاب) ١٣٦.

- رسالة إلى صديقة (قصيدة) ١٥٧ .
- رسالة الترييح والتدوير (كتاب) ٢١٦ .
- ركابه لا يفرقون بمص (قصيدة) ١٧٧ .
- رماد (قصيدة) ١٧٦ .
- الرمزية ١١٢، ١٩١ .
- رؤيا (قصيدة) ٢٢٩ .
- رؤية العالم (مصطلح) ٩٩ .
- رواد حركة الشعر الجديد ٧٠ .
- الروح الألماني ١٣٥ .
- روح الرجولة ٤٢، ٤٤ .
- روضة الهدى (قصيدة) ١٠٥ .
- الرومان ٦٩ .
- رومانتيكي ٦٦، ٨٠، ١٣٤، ١٦٥ .
- الرومانتيكية ٨٠، ٩٧، ١٧١، ١٧٣ .
- الرومانتيكيون ٥٤، ٥٥، ٧٩ .
- الرومانسي ٦٩، ٧٠، ٢٥٣ .
- الرومانسية ٦٩، ٧١، ١١٤، ١١٧، ١٣٩، ١٤٠، ٢٦٥ .
- ابن الرومي ١٩ .
- ريد النيران (قصيدة) ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٧٦ .
- الزئرال ٢٢٨ .
- زهيدة (زوجة المزين) ٢٠٩ .
- الرينونة ٥٨ .
- ساجاناريل ١٣٦ .
- سبع قصائد لاشتعال الأرجوان (قصيدة) ٢٣٥ .
- سندوم ١٨٩ .
- السراب (قصيدة) ١٣١ .
- المبرد القصص ٣٧ .
- السفر إلى الأيام الخضر (ديوان) ٢٠٤ .
- سفر التكوين ١٨٩ .
- صفهان الصنعاني ٢٢٩، ٢٣٤ .
- سقوط الغرب (كتاب) ١٢٤ .
- سليمان الحكيم ٢٢٨، ٢٣٩ .
- سليمان الملك ٢٢٦-٢٣٩ .
- سليمان النبي ٢٢٧ .
- سم الخسة (قصيدة) ٢١ .
- سميد J W Smeed ١٢٥، ١٢٩ .
- سندباد يعني في مقعد التحقيق (قصيدة) ١٩٥ .
- السودان ١٦٠، ١٦٩، ١٧٠، ١٧٢ .
- سوق الجرار (لوحة فنية) ٢١٠ .
- سوق الجمال (لوحة) ٢١٠ .
- سوق الميريش (لوحة) ٢٠٩، ٢١٢ .
- السوق الصوفي في تطوان بالمغرب (لوحة) ٢١٠ .
- سوق القرية (قصيدة) ٢٠٦، ٢٠٨ .
- السوق والسوق (قصيدة) ٢١٥ .
- سميد أحمد الحردلو ١٦٠، ١٦١، ١٦٣-١٦٦ .
- ١٦٦، ١٧٠، ١٧١، ١٧٣-١٧٧ .
- مهيرالي ٢١٥، ٢١٧، ٢٧٣ .
- المهيرالية ١٩٠، ١٩١، ٢٠٤، ٢١٧، ٢٧٣ .
- سيف الدولة ٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٧، ٢٠ .
- سيمفونية ١٦٥ .
- السيمفونيقي ٢٤٠ .
- السيمفولوجي ١٠٥ .

- الشامي، أبو القاسم ٥٣، ٥٨، ٦٠، ٦١،  
١٩٤، ٦٥، ٦٢
- الشامية (بلدة) ٥٣،  
شاعر التفعيلة ٢٦٧،  
الشام ٤٧، ٥٤،  
شجر الخابور ٨٠،  
شجر الليل (ديوان) ١٤٤، ١٤٥،  
ابن الشجري ٣٠،  
الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ١٣٦،  
شعب البومنة ١٢٨،  
شعبي (قصيدة لحدادو) ١٦٩، ١٧٠،  
الشعراء التعبيريين ١٨٨-١٩٠، ١٩٢،  
شعر حبيبي (قصيدة) ١١٠،  
الشعراء السودانيين ١٦٠، ١٦٥،  
شعراء المعاني ١٧،  
شعراء المهاجر ٦١،  
الشعر المهجري ٥٨،  
الشعرية ٨،  
شلي ٥٤،  
الشیطان ١٣٣، ١٤٧،  
صرخة (قصيدة) ٧٤،  
صلاح عبد الصبور ١٢٩، ١٣١، ١٣٣،  
١٣٤، ١٣٥، ١٤٠-١٤٦، ١٤٨-١٥٩، ٢١٤،  
٢١٥، ٢٣٧،  
صلاح ليكي ١١٤،  
صلوات في هيكل الحب (قصيدة) ٦٠،  
الصبور ٢٤٤، ٢٤٥،  
صنم الملاحة (قصيدة) ٣٧، ٤٢،  
صوت من وراء القضبان (قصيدة) ٨٤،  
٨٧،  
صوفي ٢٢٤،  
الصفوية ٥٨، ٢٢٥،  
صحيح الهمس (قصيدة) ٢٥٨، ٢٧٢،  
٢٨٠،  
شفاف الروح (قصيدة) ٢٥٨، ٢٨٣،  
طريق الحياة (قصيدة) ٨٢،  
طماة العالم (قصيدة) ٥٦،  
طه حسين ١٠٥،  
طوبوغرافية المكان ٢٦٩،  
طوق الحمامة (كتاب) ١٣٦،  
ظلمي ما أعدلك (قصيدة) ٤٠،  
العار (قصيدة) ١٦٩،  
عاصر بن أبي عامر ١٣٦، ١٣٧، ١٥٤،  
العباس بن الأحنف ١٩٤،  
المبثية ١٦٠، ٢٠٤،  
عبدالله الميصل ٩٩، ١٩٧،  
عبدالرحمن الخميمي ٦٧، ٦٩-٧١،  
عبدالرحمن شكري ٣١، ٣٢-٤١، ٤٣،  
٤٧-٥٠، ٥٢،  
عبدالرحمن بن عبدالله الحصري ١٢،  
عبدالمعز الخاليج ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٤، ٢٢٦،  
عبدالوهاب البيهاتي ١٦٥، ٢٠٦، ٢٠٨،  
٢١١-٢١٩،  
عبدالوهاب يوسف ٧٦،  
عناني ١٠٤،  
العراق ٤٧،

- عزيز همهي ٧٦.  
عصر التوير ١٠٠.  
مصعب الفيّاب (قصيدة) ٢٥٨، ٢٦١، ٢٦٩.  
عصّد الدولة ٢٩.  
عفت الشرفاوي ١٣١.  
المقاد ٤٣، ٤٤، ٥٥.  
المضلانية ٤٨.  
المكبري ١٢.  
علم النفس ٤٧.  
على قهر غيلان الدمعشي (قصيدة) ٢٢١.  
على وجه الريح (كتاب) ١٤١.  
علي بن أحمد بن عامر الأنطلي ٢٢.  
علي الجندي ١٩٤.  
علي بن منصور ٢٢.  
عمار الكلابي ١١.  
همر بن أبي ربيعة ١٩٧.  
همر من الحب (مجموعة شعرية) ١٤٥، ١٤٩.  
عمورة ١٨٩.  
من وضاح الهمن والحب والموت (قصيدة) ٢١٦.  
علاء الطليّف (قصيدة) ٤٤.  
عودة الحزن (قصيدة) ١٦٦.  
هينان من ناوا (قصيدة) ١٧٣.  
غاية الحب (قصيدة) ٤٢.  
غربة الروح (قصيدة) ١٠٧.  
غريبان (قصيدة) ٢٠٤.  
الغندور ١٣٥.  
غيلان الدمعشي ٢٣١-٢٣٢.  
فاتحة (قصيدة) ٢٢٤.  
الفاشست ١٦٥.  
فلأوست ١٢٩، ١٣٥-١٣٨، ١٤٢، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٩.  
الفلأوستي ١٢٥، ١٥٩.  
فتح عمورية (قصيدة) ٢٠٢.  
فجر تموز (ديوان) ١٧٨.  
فجر من الصداقة (قصيدة) ٩٤.  
الفدائيون ١٠٢، ١٠٤.  
فراشة الجن (قصيدة) ٤٢.  
فراغ (قصيدة) ٢٠١، ٢٠٢.  
فرجيل (شاعر روماني) ٦٩.  
فرنسا ١٣٦.  
فرويد ١١١.  
فريد الدين المطار ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٤.  
فصول متنوعة (قصيدة) ١٤٥.  
المكر الألماني ٩٩.  
الفكر التجريدي ٢٠.  
الفلسفة ٥٨، ٧٥.  
الفن التشكيلي ٢٠٨، ٢١٧.  
فنان تشكيلي ٢٠٨، ٢١٢، ٢١٥، ٢١٧.  
الفنانون التشكيليون ٢٠٨، ٢١٢، ٢١٧، ٢٦٦.  
الفنون التشكيلية ٢١٦.  
فوق الدنيا .. ضد الزمن (قصيدة) ١٢٤.

- فيض الخاطر (كتاب) ٣٢.
- في المعرفة الصرعى (قصيدة) ٢٠٢.
- في المقهى (قصيدة) ١٦٩، ١٧١.
- القاهرة ٥٢، ١٦٥.
- قحطان ١٠٤.
- القدس ١٠٣، ١٠٤.
- القدس (قصيدة) ١٤٢، ١٤٢.
- قرطبة ١٣٦.
- القرن العشرين ١٤٨.
- قصائد حب على بوابات العالم السبع (قصيدة) ٢١٦.
- قصائد نثرية ٢١٢.
- القصص الشعبي ١٣٢.
- قصيدة النثر ١٦١، ٢٥٦.
- قصايا الأدب الجاهلي (كتاب) ١٢١.
- قلب تشرسي (قصيدة) ٢٧٢، ٢٨٢.
- قل للمدائنين (قصيدة) ١٠٢.
- قمر شيراز (ديوان) ٢١٧.
- قمم الدهول (قصيدة) ٢٥٨، ٢٦٢، ٢٧٢.
- ٢٧٩.
- القيم العلوية ١٢٨.
- كانالوس (شاعر روماني) ٦٩.
- كاتدرائية قوطية ١٩٢.
- الكارينكاثير ٢١٥.
- الكارينكاثيري الساخر ٢١٦.
- الكارينكاثيرية ٢١٦.
- كافور ٢٧، ٢٩، ٣٠.
- كامل رؤية لاط ١٣١.
- كبرياء (قصيدة) ١١٢.
- كتابة على وجه الريح (ديوان) ١٤٨.
- كرو، أبو القاسم محمد ٥٢.
- كروتشه (ناقد إيطالي) ٦٨.
- الكلاسيكية ٦٩.
- كلويثرا ١٢٨.
- كولروج ٦٩.
- كوميديا الموت (مسرحية) ١٤٠.
- لا تفيبي (قصيدة) ١٣٦.
- لارا ٢١٨، ٢١٩.
- لامرتين ٥٤.
- لحظات باقية (ديوان) ٧٧، ٧٨.
- لحن (قصيدة) ١٥٧.
- لست أدري (قصيدة) ١١١.
- لهفات (قصيدة) ٧٢، ٧٢.
- ليس لي شغل مواله (قصيدة) ٤١، ٤٤.
- ليلة القدر (قصيدة) ٤١.
- ليلي الشايب ٢٥٤، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٦٢.
- ٢٦٢، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٨٢.
- ليلي والمجنون (مسرحية) ١٥٨.
- ليباو Lesau ١٢٨، ١٤٠.
- ليونارد دافنشي ١٢٥.
- مأدبة ببيرو (مسرحية) ١٣٦.
- مأساة الحلاج (مسرحية) ١٤٢.
- مارلو ١٤٢.
- ماكس فريش M Frish ١٣٩.
- متحف الشمع ١٨١.
- متحف اللوفر ٢١٨.

## المتنوعة ٢٢٥.

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين

١١-٢٠، ١٠٥، ١٤٥، ١٩٢، ١٩٣، ٢٥٧.

٢٦٩.

مجالى الأخلاق (كتاب) ٢١.

المحبوب الشمري ٤٢.

محمد بلقاسم الشابي ٥٢.

محمد الحلوي ٥٥.

محمد زكي العشماوي ١١٨، ١١٩.

محمد سليمان ٢٢٦.

محمد صبري ٢١٠.

مدرسة الديوان ٥٥، ٦١.

مدينة العشق والحكمة (ديوان) ١٥٢.

مدينتي لن تفرق (ديوان) ١٧٨، ١٨٨.

مدينتي والليل والخراف (قصيدة) ١٧٦.

مذكرات الصوفي بشر الحافظي (قصيدة)

٢١٤.

مريم العنداء ١٢٨.

المستمر ٩٣.

مسرحيات العرائس ١٢٢.

المشرق العربي ١٠٤.

مصر ٤٧، ٥٤، ٥٥، ٦٩، ٢٢٧، ٢٤٨.

المظفر الطيمسي ١٦.

المعراج ٢٢٤، ٢٢٣.

المعري، أبو العلاء ٨٠، ١٤٥.

مع المتنبي (كتاب) ١٠٥.

المهارة ١٩٩.

المغرب الأقصى ١٠٤.

## مقدمات (قصيدة) ١٦٢.

ملعون أبوكي بلد (مجموعة قصصية)

١٦٥.

الملك أوديب ١٢٠.

من أرض بلقيس (ديوان) ١٩٤، ٢٠٥.

من أغني؟ (قصيدة) ٢٠٥.

من دمي (قصيدة) ٧٨.

من مواقف سنيان الصنعامي (قصيدة)

٢٢٦، ٢٢٣، ٢٢٤.

من يرتدي الأحزان (قصيدة) ٢٧١.

المجر الشمري ٩، ٢٧١.

منزل الحبيب يمد يده الجنة (قصيدة)

١٢١.

منطق الحق (قصيدة) ٩٩.

منطق الطير (كتاب) ٢٢٨، ٢٢٤.

المنهج التراكمي ٣٦، ٣٧.

المنهج التوليدي ٢٦.

المهاجر الأمريكي ٥٥، ٦٩.

مواطن الحب (قصيدة) ٢٧.

الموت في الطريق (قصيدة) ١٦٤، ١٧٢.

١٧٧.

موتسمارت ١٢٨.

موكارجوهسكي ١٩٨.

موليير ١٣٦-١٢٨.

المونولوج ١٤٢، ٢١٢.

مينافيريقي ١٦٥، ١٧٧.

مينافيريقي ١٦٣.

ميشال سليمان ١٧٨، ١٨٨، ١٩٠-١٩٣.

- السر والأقدام الجائعة (ديوان) ١٧٨،  
١٨٢، ١٩١، ١٩٢،  
بازك الملائكة ٦١،  
ساوا ١٧٢،  
المهي يوسف ٢٤٨،  
نجيب محفوظ ١٢١،  
الترخسية ٧٧، ٧٩،  
مرار قباني ٢١٢، ٢٦٥،  
المزعة الرومانتيكية ٥٨،  
نشوة الحب (قصيدة) ٢٧،  
النشوة الصوفية القدسية ٥٨،  
نُيمة ٦١،  
بهج البردة ١٠٨،  
البهج التراكمي ٤٨،  
نورا (ديوان) ٢٢٨، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٤٣،  
٢٥٠،  
النيل ١٧٢،  
هجر الصمت (قصيدة) ٢٥٨،  
همس عتاب (قصيدة) ٢٦٢، ٢٧٢،  
هوفمان ١٢٨،  
هيل ١٢٩،  
هيلن ١٤٨، ١٣٥،  
الواقعية ٩٧،  
الوجودية ٢٢٢،  
وجوه دحانية هي مرايا الليل (ديوان) ١٩٥،  
١٩٨، ٢٠١، ٢٠٢،  
الوحدة الصوفية ٧٩،  
وحي الحرمان (ديوان) ١٠٨، ١١٤-١١٦،  
وداع المحل (قصيدة) ٩٢،  
الود والحب (قصيدة) ٢٩،  
ورقة من كتاب الأندلس (قصيدة) ٢٢٩،  
وزن البسيط ٢٥٦،  
وزن الطويل ٢٥٦،  
وزن الكامل ٢٥٦،  
الوطن العربي ٥٤، ٦٦، ١٦٠، ١٦١، ١٦٥،  
الوطن العربي للنشر والتوزيع ١٤١، ١٤٨،  
الوعي الحضاري ١٢٩،  
وليم بليك ١٤٩،  
وولتر بيثر (ناقد إنجليزي) ٦٨،  
ويلز H. G. Wells ١٢٢،  
يا لصومس الكلمة (قصيدة) ١٦٩،  
يا ناعس الطرف (قصيدة) ١٠٨،  
يا نجمي (قصيدة) ١٥٦،  
يتيمة الدهر (كتاب) ١٢،  
اليمن ٢٢٠،  
يوهان فلوست ١٢٥،



## كشاف الشعر

الصلحة	القالل	القافية	المطلع
٧٤	الخميسي	الأعباء	واكون
٩٤	جماع	إخاء	من ضمير
٩٤	جماع	عداء	وصداقاتي
٧٤	الخميسي	الأعداء	واعيش
٢٦	المقتبي	الأعداء	من نفعه
٩١	جماع	فداء	شتان
١١٢	الفيصل	افتراء	ولا تقل
٤١	عبد الرحمن شكري	القمراء	أنت كالشمس
٩٤	جماع	للوزاء	ما يريد
٧٤	الخميسي	الإسماء	إني خلقت
١١٢	الفيصل	الرضاء	لا يشك
١٠٤	الفيصل	بالعطاء	وجاء
١١٥ ، ١١٤	الفيصل	المطاء	لا تشك
١١٢	الفيصل	الحفاء	ولا تقل
١١٥ ، ١١٤	الفيصل	كالكفاء	وارتج
١١٥	الفيصل	الوفاء	فالحب
١١٢	الفيصل	الشقاء	فالدمع
٩١	جماع	شقاء	ليخلصوا
١٠٤	الفيصل	البلاء	إن الفدائين
١١٥	الفيصل	الإماء	خير
٩٤	جماع	دماء	والذي يبذله
٩١	جماع	الدماء	والخالطين
١٠٤	الفيصل	الدماء	قد أقسموا
٩١	جماع	السماء	لعميش

الصفحة	القائل	القافية	المطلع
٧٤	الخميسي	شعاع	ماذا تريد
٩٤	جماع	النعاء	حسبنا
٩٩	جماع	البناء	ليس الخراب
٧٤	الخميسي	الأجواء	ساردها
١١٣	الميصل	الدواء	لا تشك
٤٠	عبد الرحمن شكري	للأحياء	وجعلت
١٠٤	الميصل	الرياء	يا قدس
٩٤	جماع	الأسرياء	بظرة
١١٣	الميصل	بالكبرياء	سائي
١٠٤	الميصل	الضياء	ليل
١١٥	الميصل	العياء	أما الذي
١٣	المتنبي	بي	أروهم
١٠٤	الميصل	أب	لكمو
١٠٤	الميصل	أب	يا سراق
١٠٣	الميصل	الصياد	وليلنا
٥٩	الشابي	واصطخاف	أم هي
٥٩	الشابي	العداب؟	يتراءى
٢٥	المتنبي	اقترب	وكم دب
١٠٣	المفهم	الخطاب	واصبح
١٠٣	المفهم	الرعاب	وهان
٢٣	المتنبي	مثالها	شادوا
١٠٣	المفهم	بالغياض	قل
١٠٤	المفهم	الكتب	ملؤوا
٢٥	المتنبي	بالمحب	وإن سوزن
٣٩	عبد الرحمن شكري	أصحابه	هم أي
١٠٧	المفهم	صحبتي	عزيتي

المطلع	القالبة	القاتل	الصفحة
لغة	المنتخب	الفصيل	١٠٤
ومن صعب	كدبا	المتنبي	٢٢
هأرى	دري	الفصيل	١٠٧
وينوكم	هريب	الفصيل	١٠٤
ظفر	اليهمري	الفصيل	١٠٤
نفندي	الكرب	الفصيل	١٠٤
يومه	شمعي	الشابي	٥٧
فما أنا	سواكبه	عبد الرحمن شكري	٤٤ ، ٢٩
من عواني	مطالبه	ميشال سليمان	١٩٢
ولكن قلبي	مطالبه	عبد الرحمن شكري	٢٩
ازرع	قلبي	الفصيل	١٠٧
ابداً	جنبي	الفصيل	١٠٧
ويختلف	ذنباً	المتنبي	٢٢
نحن	بالذهب	الفصيل	١٠٤
وأنت المرء	الحروب	المتنبي	٢٦
ويضج	الكروب	الشابي	٦٤
حمن الحضارة	مجلوب	المتنبي	٢٧
الحب ملأ	ذهب	عبد الرحمن شكري	٢٨ ، ٢٧
سبقنا	ذهب	المتنبي	٢١
أصفي	تجيب	الشابي	٦٣
وأيت	يجيب	البردوني	٢٠٥
هاهنا	النصب	البردوني	٢٠٥
في مهجتي	النصب	الشابي	٦٤
إني أنا	قريب	الشابي	٦٤
شاخصاً	وخريب	الشابي	٥٩
والى من	شريب	البردوني	٢٠٥

المطلع	القافية	القاتل	الصفحة
تملكها	سليب	المقتبي	٢١
هامنا	رهيب	البردوني	٢٠٥
وسالت	رهيب	الشابي	٥٩
مهما	كثيب	الشابي	٦٣
فلان من	الكثيب	البردوني	٢٠٥
هكذا ولت	الحياة	الخميسي	٧٤
ألا أيها	الحياة	الشابي	٥٦
إذا لم	المأبرة	الخميسي	٧٥
فليس	المساحرة	الخميسي	٧٥
فلا بد	الخامسة	الخميسي	٧٥
ويولد	المأهرة	الخميسي	٧٥
لتبرخ	مأهرة	الخميسي	٧٥
وفلسفتي	ومضة	حمام	٨٤
ما الذي	كثافة	البردوني	١٩٩
بهس	حرافة	البردوني	٢٠٠
ما الذي	ظرافة؟	البردوني	٢٠٠
ثم ماذا	حسافة	البردوني	١٩٨
ورحام	انعطافة	البردوني	٢٠٠
هامنا	اللطافة	البردوني	١٩٩
هامنا	النعطافة	البردوني	٢٠٠
يا براميل	النشافة	البردوني	١٩٨
كل برميل	الحلافة	البردوني	١٩٨
لم يعد	رهافة	البردوني	٢٠٠
والهجوم	الواجمة	الشابي	٦٥
إن ذا	صباحه	الشابي	٥٦
وحي	الإصباح	الفصيل	١٠١

المطلع	الغافية	القائل	الصفحة
ما تحل	مباح	الميصل	١٠١
لا امتيار	منباح	الميصل	١٠٢
لا ربيع	راح	الميصل	١٠١
أين من	الأتراح	الميصل	١٠١
تشرق	الجزاح	الميصل	١٠٠
ثيت	الأفراح	الميصل	١٠١
كلنا	فراح	الميصل	١٠١
صبيح	وشاحه	الشامي	٥٦
حرس	البطاح	الميصل	١٠٠
أو دموع	سماح	الميصل	١٠١
لا هروق	الوقاح	الميصل	١٠٢
أي عصر	السلح	الميصل	١٠٠
اندروا	سلح	الميصل	١٠٢
كلما	صلاحه	الشامي	٥٦
لهس	الصلاح	الميصل	١٠٢
بلغوهم	الفلاح	الميصل	١٠٢
ألبسوا	جماحه	الشامي	٥٦
أي عصر	الرماح	الميصل	١٠٠
منطق	السماح	الميصل	١٠١
لا إحاء	منمباح	الميصل	١٠١
قد شطانه	الأرواح	الميصل	١٠٠
الضمير	صواح	الميصل	١٠٠
سادة	الفواح	الميصل	١٠٢
لا أبين	نواح	الميصل	١٠١
أخمدوا	نواحه	الشامي	٥٦
وغزقتي	الرياح	الميصل	١٠٢

المطلع	القافية	اللقائل	الصفحة
أين من	الرياح	الفصيل	١٠٦
وتلمست	روح	جماع	٩٦
يصرّب	تنوح	جماع	٩٦
وإذا ما	طريح	جماع	٩٦
أنت نعج	امتداد	الفصيل	١١١
أراقص	الطراد	المتنبى	١٥
واسترح	البعاد	الفصيل	١١٢
أنت أغلى	ميلادي	الفصيل	١١١
أنت دينا	الأبدي	الشاهي	٥٦
أراد	محمدا	جماع	٩٧
هيا	متجددا	جماع	٩٧
من مات	عند	البردوني	٢٠٤
كم قد دعوتك	المرء	عبدالرحمن شكري	٤٥
وكيف	رشد	البردوني	٢٠٤
واسرع	صدمة	المتنبى	١٧
وقد يتقارب	متباعدا	المتنبى	٢٩
وفي بحث	القدأ	جماع	٩٧
من أين	ولدي	البردوني	٢٠٤
غير أن	جامدا	الشاهي	٥٩
ما اسم	سند	البردوني	٢٠٤
وأنت يا عم	العمدي	البردوني	٢٠٤
أبيت	سهدي	عبدالرحمن شكري	٤٥
أمير أمير	بجودا	المتنبى	٢٨
والحب فيه	الجنود	عبدالرحمن شكري	٣٩ , ٢٨
ورأيا	الخدود	الشاهي	٦٠
لست إلا	مطروود	الفصيل	١١٦

المطلع	القافية	القاتل	الصفحة
هزجات	الورود	عبدالرحمن شكري	٤٣
وقلب	الورود	الشابي	٦٠
قد رأينا	الورود	الشابي	٦٠
وقوام	وقعود	الشابي	٦١
والحب فيه	الخلود	عبدالرحمن شكري	٢١
هاسترح	الجمود	الفصيل	١١٦
قال	الجلود	الفصيل	١١٦
ويا طيب	سهودها	عبدالرحمن شكري	٤٥
أنا هي	شهود	الفصيل	١١٦
توقظ	النهود؟	الشابي	٦٠
كل شيء	الهدود	الشابي	٦١
نذا فصت	هوائد	المتنبي	٢٤
يسعد	بدي	البرذوني	٢٤
ويا طيفه	بيدها	عبدالرحمن شكري	٤٥
غير باق	الأبيد	الشابي	٦٠
طامرات	الجديد	الشابي	٦٠
عذبة	الجديد	الشابي	٦١
وحصم	المديد؟	الشابي	٦٠
فتساءلت	تريد؟	الفصيل	١١٦
كان ظني	التفريد	الفصيل	١١٦
ورأينا	بالتفريد	الشابي	٦٠
قلت	التفريد	الفصيل	١١٦
فإذا	تريد	الفصيل	١١٦
أرحني	تزيدها	عبدالرحمن شكري	٤٥
والحب مثل	المريد	عبدالرحمن شكري	٣٨
أفوس	التشيد	الشابي	٦٠

المطلع	الفافية	القالل	الصفحة
أنا بين	بعيد	الميصل	١١٦
حطوات	بعيد	الشابي	٦١
قد كان	البعيد	الشابي	٦٥
ما الذي	البعيد	الشابي	٦٠
تروعي	تميدها	عبدالرحمن شكري	٤٥
ورأينا	السمهد	الشابي	٦٠
والحب قد يحمي	وكيف	عبدالرحمن شكري	٢٨
ابيت	وليدها	عبدالرحمن شكري	٤٤
أم ظلام	الوليد	الشابي	٦٠
والحب مثل	الوليد	عبدالرحمن شكري	٢٨، ٣٩
والأمس	العنيد	الشابي	٦٥
أسهر	التسويد	الفيصل	١١٦
إني سئمتك	مقدار	الحردلو	١٧٠
إني بعثت	أذكاري	الحردلو	١٧٠
إني بدمري	خمار	الحردلو	١٧٠
وأستكبر	الحبر	المقبي	٢٣
أشاهد	قبري	جماع	٨٥
هو الكون	كبر	الشابي	٥٧
قال حبيبي	العصبرا	الميصل	١١١
وأحلام	ستر	جماع	٨٩
كان على	كالستر	عبدالرحمن شكري	٥١
ومن لم	اندر	الشابي	٥٣
تشعبه	بعثرا	الفيصل	١١١
وإن ترهق	دياجر	عبدالرحمن شكري	٤٦
والعن	الحجر	الشابي	٥٧
يقليبي	حر	جماع	٨٦



المطلع	القافية	القاتل	الصفحة
يفالب	حر	جماع	٨٤
وأمنت	ساحر	عبدالرحمن شكري	٤٢
وتسليبي	أدري	جماع	٨٧
فقد أبصرت	بالمدح	عبدالرحمن شكري	٤١
الا إن قلبي	صدري	عبدالرحمن شكري	٥٠
لقد حلت	صدري	عبدالرحمن شكري	٥١
ندمت	والمدح	عبدالرحمن شكري	٥٠
أراء صغيراً	قدر	المتنبي	٢٣
إذا الشعب	القدر	الشامي	٥٧
تطالعني	أسر	جماع	٨٦
أبيت	السر	عبدالرحمن شكري	٥١
وهذا الصباح	أسره	الخميسي	٧٥
ولا يد	ينكسر	الشامي	٥٧
ذكرتك	الشر	عبدالرحمن شكري	٥٠
إذا ما دعيتي	تستشري	عبدالرحمن شكري	٥٠
يحرك	شعري	عبدالرحمن شكري	٥٠
هويل	المتنصر	الشامي	٥٧
ويا جنة	بأسر	عبدالرحمن شكري	٤٢
أبارك	الخطر	الشامي	٥٧
دعاء	مصنوع	عبدالرحمن شكري	٥١
خطوب	شعري	جماع	٨٦
هيا كعبة	والشاعر	عبدالرحمن شكري	٤٢
ولم يجر	يتسمّر	عبدالرحمن شكري	٤٦
إذا زال	شعري	عبدالرحمن شكري	٥١
ولولا	الحفر	الشامي	٥٧
وإن حياتي	لعاقر	عبدالرحمن شكري	٤٦

المطلع	القافية	القائل	الصفحة
نظر	ساكر	جماع	٩١
على الخطب	ذكري	جماع	٨٤
كاسي	أمري	جماع	٨٦
وأمنت	معامر	عبدالرحمن شكري	٤٥
ألا إن هذا	الخمير	عبدالرحمن شكري	٥٠
أماناً	العمر	عبدالرحمن شكري	٤١
حياة	عمر	جماع	٨٥
دجا	عمري	جماع	٨٥
وهيهات	العمر	عبدالرحمن شكري	٥١
عسى	وساهر	عبدالرحمن شكري	٤٥
فلا الأفق	الرهر	الشابي	٥٧
كاسي لم	أسهر	عبدالرحمن شكري	٤٦
وذكرك	والطهر	عبدالرحمن شكري	٥٠
لي صمني	وحيور	الميصل	١٠٧
حتى تعانقه	المسجور	الشابي	٥٨
افتح	للديحور	الشابي	٥٨
وتنقلت	للحور	الخميسي	٧٢، ٧٢
للنج	للمقدور	الشابي	٥٨
ويحوص	المحنور	الشابي	٥٨
قد سلخت	بالسرور	الخميسي	٧٢
وأتركه	المقرو	الشابي	٥٨
قد تميت	النشور	الخميسي	٧٢
لا أبالي	المصور	الخميسي	٧٢
عش	وشعور	الشابي	٦٢
ومشدت	شعوري	الخميسي	٧٢، ٧٢
فقدماً	المور	الخميسي	٧٢

المطلع	القافية	القائل	الصفحة
وسقتني	الزهور	الخميمي	٧٢، ٧٢
أظن	طائر	عبدالرحمن شكري	٤٥
وإن نلت	الدوائر	عبدالرحمن شكري	٤٥
ودعونا	الكبهر	الشابي	٦٥
ثم حالت	التحرير	الخميمي	٧٢
فأرغمي	كالأسير	الخميمي	٧٢
أيها الموت	فسيروا	الشابي	٦٥
جهرت	غيري	حناع	٨٦
أيا أحت	الصغير	الخميمي	٧٢
واسمعي	ورفيري	الخميمي	٧٢
شيدت	التفكير	الشابي	٦٢
أه لو كنت	صميري	الخميمي	٧٢
أنا أحيأ	صميري	الخميمي	١٠٧
وتحدرت	منير	القيصل	٧٢
أدفن	تزوير	الخميمي	٧٢
ثم اليميني	رأسي	الشابي	٦٢
ثم قدمتها	كأسي	الشابي	٦٢
ها أنا	بيأس	الشابي	٦٢
أنت لا	وحسن	الشابي	٦٣
فتأملت	وحسن	الشابي	٦٢
في صباح	نفسي	الشابي	٦٢
لم أجد	نفسي	الشابي	٥٩
ها أنا	نفسي	الشابي	٦٣
يا حميم	نفسي	الشابي	٦٤
أنت روح	مفس	الشابي	٦٣
كلما	همس	الشابي	٥٩

المطلع	القافية	القاتل	الصفحة
ثم بضدت	إنس	الشابي	٦٢
بين قوم	بؤسي	الشابي	٦٢
ثم قدمتها	دؤس	الشابي	٦٣
وهيهات	العطاش	عبدالرحمن شكري	٤٥، ٤٦
فستام	عاشي	عبدالرحمن شكري	٤٦
أظل	وارتعاش	عبدالرحمن شكري	٤٥
وبعدك	امتعاش	عبدالرحمن شكري	٤٦
هانت بعيمي	معاشي	عبدالرحمن شكري	٤٦
أموت	ناشي	عبدالرحمن شكري	٤٥
عما يمتش	مصطلع	البردوني	٢٠٢
من أير	الوجه	البردوني	٢٠٤
ما كل	فدعوا	عمار الكلابي	١١
يعوص	يدع	البردوني	٢٠٢
الحرى	الفرع	البردوني	٢٠٤
يومي	تترع	البردوني	٢٠٢
في هذه	ويتسع	البردوني	٢٠٤
يريد	ينقطع	البردوني	٢٠٢
هو الصبح	أنقع	أبو تمام	١٨
حتى يصير	يحتمع	عمار الكلابي	١١
أعالج	المجمع	عبدالرحمن شكري	٤٤
عمسى	أنعمي	عبدالرحمن شكري	٤٥
شيء بعيمي	يمتتع	البردوني	٢٠٢
قد كان يممعي	يمتما	المتقي	٢٨
ومن يقترف	المطايح	الأعور	١٧
هو إنسابية	وثيق	جماع	٩٥
كل يوم	تصيق	جماع	٩٥

المطلع	القافية	القائل	الصفحة
ذلك الراسف	الرفيق	جماع	٩٢
إبك المسؤول	طليق	جماع	٩٢
ليس ما	عميق	جماع	٩٥
فريت	فتاك	الفهصل	١٠٦
أطل	تراك	عبدالرحمن شكري	٩٦
وتعانق	إدراكي	الفهصل	١٠٦
أبت ممس	اصطفاك	عبدالرحمن شكري	٩٦
وأبت	ألقاك	الفهصل	١٠٦
لم لا ندسي	بكاك	عبدالرحمن شكري	٩٦
أربو	الأهلاك	الفهصل	١٠٦
بائه ما بفعل	الهلاك	عبدالرحمن شكري	٩٦
أبت ممس	عناك	عبدالرحمن شكري	٩٢
ما كنت	عيناك	الفهصل	١٠٦
أمشي	لثواك	عبدالرحمن شكري	٩٢
وأطعت	بحواك	الفهصل	١٠٦
لولاك	بحدواك	عبدالرحمن شكري	٩٥
وبصت	رواك	عبدالرحمن شكري	١٠٦
أبيت	سواك	عبدالرحمن شكري	٩٥
قد ساءلت	أهواك	الفهصل	١٠٦
الحمس	يهواك	الفهصل	١٠٦
أنت بستان	رطبك	عبدالرحمن شكري	٩٢
أيها الطالب	قلبك	عبدالرحمن شكري	٩٢
أنت كالدهر	رويك	عبدالرحمن شكري	٩٢
كل حسر	لك	عبدالرحمن شكري	٩٥
فهل رورة	حيالك	عبدالرحمن شكري	٩٥
ماذا؟	أسأله	البرودوني	٢٠١

المطلع	القافية	القالل	الصفحة
ماذا هنا	أضله	البردوني	٢٠٢، ٢٠١
من ذا	أقته	البردوني	٢٠١
الوقت	أرجله	البردوني	٢٠٢
أبدأ نمتد	بملا	المتقي	٢١
لا ينهي	له	البردوني	٢٠٢
أعطيه	ببذله	البردوني	٢٠٢
غير	الساأل	جماع	٩١
فأكبروا	فعله	المتقي	٢٦
وصلاه	شواعله	ميشال سليمان	١٩٢
ماذا هنا	أشغله	البردوني	٢٠٢
يمتعي	أشغله	البردوني	٢٠١
وانساب	بالجفافل	جماع	٩١
ربا البلد	جعاقله	ميشال سليمان	١٩٢
قدامه	أسمه	البردوني	٢٠٢
يجرحني	أكله	البردوني	٢٠١
ما خلقوا	الأرامل	جماع	٩٠
وإذا ألتك	كامل	المتقي	٢٨
ماذا أقول	أعمله	البردوني	٢٠١
ماذا يقول	أعمله	البردوني	٢٠٢
وإذا نظرت	ذامل	جماع	٩١
يدهلي	أدهله	البردوني	٢٠١
أمامه	أوله	البردوني	٢٠٢
ليتي	حولتي	الشامي	٦٤
حتى إذا	طائل	جماع	٩١
سأم	ليل	الشامي	٦٤
تركوا	كالقتام	جماع	٩٢

المطلع	القافية	القاتل	الصفحة
عهدي	الإحجام	المتنبي	٢٨
إمما الحب	احترام	عبدالرحمن شكري	٤٨
دخلوا	المقام	جماع	٩٣
يا ليوث	السلام	الفيصل	١٠٣
هذه العيلان	الظلام	الخميسي	٧٣
أنا وحدي	الحمام	الخميسي	٧٣
هذه الفيلان	المستهام	الخميسي	٧٣
ومن الحير	الجهام	أبو الطيب	١٨
أبشروا	وئام	الفيصل	١٠٣
أرانب غير	نيام	المتنبي	١٢
نهشت	نهام	الخميسي	٧٣
وجوؤدت	أعصما	عبدالرحمن شكري	٤١
ماجيت	رحم	عبدالرحمن شكري	٤٢
وإن تمزق	دم	الخميسي	٧٤
إمما الحب	بدم	عبدالرحمن شكري	٤٨، ٣٨
ألا أيها	يهدم	الشابي	٥٦
هيهات	يرم	الخميسي	٧٤
لقد كنت	وأكرما	عبدالرحمن شكري	٤١
وما الجمع	الحرما	لهلى الشايب	٣٦٩
إذا قل	عزما	المتنبي	٢٥
أول الحب	منهرم	عبدالرحمن شكري	٣٧
بالأمنس	الهاجمة	الشابي	٦٥
قد توحدنا	باسم	جماع	٩٤
والحب حلو	وسم	عبدالرحمن شكري	٣٧
لقد سمت	فتنحشما	عبدالرحمن شكري	٤٦
أبيت	يختصم	المتنبي	١٥

المطلع	القافية	القالل	الصفحة
علام	ترتطم	الخميسي	٧٤
منايعها	تظما	المتني	٢٤
أغرُك	فتشم	الشابي	٥٦
فوت العدو	نَم	المتني	٢٧
صنم	الشم	عبد الرحمن شكري	٤٣
جشموا	يحكمون	جماع	٩٢
صنم	الألم	عبد الرحمن شكري	٤٢
لكنها	الألم	الخميسي	٧٤
هي مدى	حالم	جماع	٩٤
فاصبحت	سلما	عبد الرحمن شكري	٤١
ووالله مالي	وسلما	عبد الرحمن شكري	٤٦
ولنا في الناس	للظلم	عبد الرحمن شكري	٤١
الاسى	مظلما	عبد الرحمن شكري	٤٤
ليس للحب	بالذمم	عبد الرحمن شكري	٢٨
أنت رهاك	مفما	عبد الرحمن شكري	٤١
إن احسن	اقدامهم	جماع	٩٤
إني أقول	التهم	الخميسي	٧٤
وأنت لي	نجوم	عبد الرحمن شكري	٤١
أنا والليل	الوجوم	القيصل	١٠٩
يا أنيسي	يدوم	القيصل	١١٠
أيها الليل	أروم	القيصل	١١٠
وحشتي	السموم	القيصل	١١٠
هو يرعى	الهموم	القيصل	١٠
يا حبة	الهموم	عبد الرحمن شكري	٤٢
وردنا	الأثيم	القيصل	١٠٢
هالصفاء	رحيم	القيصل	١١٠



المطلع	القافية	القالل	الصفحة
حلّ عبه	أديمه	الشابي	٦٢
أيها الليل	الديم	الفيصل	١١٠
فكثير	لا تريمه	الشابي	٦٢
نهرى	النسيم	عبدالرحمن شكري	٤٢
من جبة	نسيم	عبدالرحمن شكري	٤٢
هأت رهري	اشيم	عبدالرحمن شكري	٤٢
فتعرت	هشيم	الفيصل	١١٠
أيها التاريخ	حطيم	الفيصل	١٠٣
والوجود	فتقيمه	الشابي	٦٢
والعيش	سقيم	عبدالرحمن شكري	٤٢
بحر للحق	مقيم	الفيصل	١٠٣
كلما	سليم	الفيصل	١٠٩
أنتم دواء	الكليم	عبدالرحمن شكري	٤٢
فلنظفك	عميم	عبدالرحمن شكري	٤٥
وأنت كالدمية	المميم	عبدالرحمن شكري	٤٢
مخطئ	بهيم	الفيصل	١١٠
والعيش	بهيم	عبدالرحمن شكري	٤٢
والسكون	نهيم	الفيصل	١٠٩
حتى تحركت	الفتان	الشابي	٦٥
هي مثل	ثان	الفيصل	١٠٨
يمث	لألعائي	الفيصل	١٠٨
وأعود	الأنحان	الشابي	٦٥
كأنما	أذاني	عبدالرحمن شكري	٤٦
ما كنت	بالأحزان	الشابي	٦٥
أنا من	إنسان	جماع	٩٣
أيام	نيسان	الفيصل	١٠٨

المطلع	القافية	القائل	الصفحة
كان من نعمه	سلطان	المظفر الطيبي	١٦
تشكو	أوماني	الفصيل	١٠٨
وأين عني	ترعاني	الفصيل	١٠٨
هو في شعره	المعاني	المظفر الطيبي	١٦
يمر بي	عرقاني	عبد الرحمن شكري	٤٦
وإذا عشت	المكان	جماع	٩٢
أين المصيف	خلاني؟	الفصيل	١٠٨
ما رأى	الزمان	المظفر الطيبي	١٦
وأين	أرماني	الفصيل	١٠٨
وهي عدي	الأزمان	جماع	٩٢
يا يؤس الحب	أظماني	عبد الرحمن شكري	٣٧
وأسمال	عيان	عبد الرحمن شكري	٤٦
يا طير	ولهان	الفصيل	١٠٨
أبي ساطعاً	الشواش	الشابي	٦٥
أمشي	نشوان	عبد الرحمن شكري	٤٦
هإذا	الألوان	الشابي	٦٥
أنكرت	مسياني	عبد الرحمن شكري	٤٦
وإذا ما	شفقتنا	الشابي	٦٥
لا يستكن	يحبنا	المتقي	٢٨
نعو	الشجون	الشابي	٦٥
دعنا	الفاخون	جماع	٩٢
يسليو	يملكون	جماع	٩٧
لهيتي	جموني	الشابي	٦٤
ثم احتمت	المون	الشابي	٦٥
لهيتي	سجين	الشابي	٦٤
وكان	يشجينا	الفصيل	١٠٩

المطلع	القافية	القالل	الصفحة
رثمتها	الحزيرين؟	الشابي	٥٩
يا ناعم	تجاهلنا	الفصيل	١٠٩
واستسلمت	تلاقينا	الفصيل	١٠٩
وكيف بنا	يمسقنا	الفصيل	١٠٩
نهاري	أنين	عبد الرحمن شكري	٤٤
أترى	حنين	الشابي	٥٩
هتفات	أراء	الخميسي	٧٤
لعل خاطر	أبينه	عبد الرحمن شكري	٣٢
كم ليلة	أمانيه	عبد الرحمن شكري	٣٢
صامتاً	صدى	الشابي	٥٩
إن الحياة	صدى	جماع	٨٢
ولم تدع	برى	الفصيل	١١١
فهيت	انبرى	الفصيل	١١١
كانها	جرى	الفصيل	١١١
شعر	الورى	الفصيل	١١١
فما كان	الورى	المتبني	٣٠
نحن	التبي	الفصيل	١٠٤
كلنا	الأضاحي	الفصيل	١٠١
علموهم	اللاحي	الفصيل	١٠٢
لهت	المناحي	الفصيل	١٠١
أيها	المصواحي	الفصيل	١٠٢
وتكاد	نواحي	الفصيل	١٠٧
فالتقت	الشادي	الفصيل	١١٢
يوضح	بواديه	عبد الرحمن شكري	٣٢
وانتشبنا	القنوادي	الفصيل	١١٢
واستطالت	الأفاسي	الفصيل	١٠٠

المطلع	القافية	القائل	الصفحة
مات	القصبي	الشامي	٥٦
فجاعت به	مأقيا	المتبي	٣٠
أنت لا	غبي	الشامي	٥٧
أنت قلب	الدوي	الشامي	٥٧



مكتبة  
الأدب  
المغربي